TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang VII Heft 2

Francis Ponge	*My Creative Method*
Erich Brock	*Die ideengeschichtliche Bedeutung von Thomas Manns «Doktor Faustus»*
H. U. Asemissen	*Notizen über den Aphorismus*
Wolfgang Kayser	*Chronik*

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstr. 78, Zürich 32

Jahrgang VII Heft 2

Seite	85	*My Creative Method*	Francis Ponge
„	114	*Die ideengeschichtliche Bedeutung von Thomas Manns «Doktor Faustus»*	Erich Brock
„	144	*Notizen über den Aphorismus*	Hermann Ulrich Asemissen
„	162	*Chronik*	Wolfgang Kayser
„	165	*Glosse*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Hermann Ulrich Asemissen, Universität Göttingen; Erich Brock, Zürich; Wolfgang Kayser, Universität Lissabon; Francis Ponge, Paris; Ludwig Strauss, Palästina; Gerda Zeltner-Neukomm, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

EINLEITENDES ZUR «SCHÖPFERISCHEN METHODE» VON FRANCIS PONGE

Die bis anhin in *Trivium* erschienenen Beiträge stimmten sozusagen alle darin überein, dass sich hier Kritiker und Wissenschafter zu Werken äusserten, die sie nicht selbst geschaffen hatten. Eine natürliche Distanz war ihnen damit zum voraus gesichert: indem sie gegenüberstanden und etwas betrachteten, das sie nicht sind, wurde dieses von selber zum Gegenstand. Nun haben wir den Versuch gemacht und einen Dichter aufgefordert, von seinem eigenen Schaffen zu sprechen; und zwar einen Dichter, der unserer Zeitschrift insofern nahesteht, als er ebenso tief überzeugt ist, dass — wie Mallarmé sagte — «ein Gedicht aus Worten gemacht wird und nicht aus Ideen».

Damit ist indessen nicht alles getan. Der Dichter hat es nicht so einfach mit seiner Betrachtung wie der Kritiker: denn, wie soll er nun aus s i c h s e l b e r einen Gegen-Stand machen, wenn er es damit wirklich ernst meint und nicht irgendein System oder eine Attrappe vorschieben will? Und wenn er zugleich — wie in unserem Falle — ein ausschliesslicher Meister des Stillebens ist, ein Künstler also, der seine Motive nie in seiner eigenen Person sucht, sondern immer in der Welt und ihren Dingen? Soll er da durch die Ironie versuchen, die zum Sagen notwendige Distanz zu erlangen? Oder durch die Übersetzung seines Vorhabens in eine fremde Sprache? Soll er den Ahnungslosen spielen, zu dem letztlich ernsten Zweck, sich von sich selber überraschen zu lassen und sich in diesem Überraschen fassen zu können?

Nun, der Leser mag selbst den beinahe täglich von neuem unternommenen Versuchen Francis Ponges beiwohnen, aus sich ein sagbares Gegenüber zu machen. In ihrer persönlichen Art sagen sie Zentrales aus über das Wesen der Dichtung sowohl als auch der Kritik und legen ein anschaulicheres Zeugnis ab als irgendwelcher Kommentar es vermöchte.

Wenn wir indessen noch weiter vorgreifen, so ist es, weil uns scheint, die Art wie Ponge hier spricht, setze weitgehend voraus, dass man ihn und sein Werk kenne. Vor allem aber ver-

mag eine solche Kenntnis seine Blätter wohl in ein richtigeres und volleres Licht zu setzen.

Wenn nun Ponge zwar in Frankreich als einer der bedeutendsten und originellsten Dichter gilt, und tonangebende Kritiker sein Schaffen eingehend gewürdigt haben, so ist doch sein Name eher selten über die Grenzen hinausgelangt. Das hat manchen Grund. Zunächst ist sein Werk umfangarm; vor allem aber tritt es leise auf, immer bereit, sich selber in Frage zu stellen, sucht keine Überzeugungen in die Welt hinauszuschreien, sondern ist von unpathetischster, schlichter Sachlichkeit. Daher ist es vielleicht angezeigt, dass wir unseren Autor mit einigen Worten vorstellen.

Ponges eigentliches Meisterwerk ist *Le Parti-Pris des Choses,* eine Sammlung kurzer, oft nur seitenlanger Texte, jeweils einem alltäglichen, unscheinbaren Ding gewidmet, der Auster, dem Kiesel, der Brombeere und so weiter, von einer sprachlichen Dichte und Spannung aber, wie sie kaum bei einem zeitgenössischen Dichter zu finden ist. Von diesen sprachlichen Werten ist hier — in *Trivium* V, 3 — schon die Rede gewesen.

Le Parti-Pris des Choses erinnert oft an die Welt La Fontaines. In ähnlicher Weise wie der Klassiker liebt Ponge das Kleine, und auch seine Texte sind jeweils ein Gegenstand der Freude sowohl als der Erkenntnisbereicherung. Den Menschen er-bauen, den zukünftigen Menschen bauen, der wieder offen und heiter mit den Dingen der Schöpfung verkehren und dem paradoxen Wunder menschlicher Sprache aufmerksam lauschen würde, das ist das immerwährende und leidenschaftliche soziale Anliegen unseres Dichters.

Dem scheinbar fast spielerisch selbstverständlichen Gelingen von *Le Parti-Pris des Choses* geht in Wirklichkeit ein jahrzehntelanger, ununterbrochener Dialog mit der Sprache und ihren Problemen voraus. Er beginnt bei einem surrealistisch radikalen Verwerfen und Entwerten des Wortes. «Ainsi ridiculisons les paroles par la catastrophe», sagt im Jahre 1926 Francis Ponge, der auch zeitlich ganz zu der Generation der Surrealisten gehört.

Er durchschaut jedoch bald die blosse Vorläufigkeit von allen surrealistischen Prozeduren und zieht daraus seine eigene

Konsequenz. In die befreiende Leere, die dort gleichsam aufatmet, wo die Worte aus ihrer konventionell verknöcherten Semantik herausgerissen werden, setzt er nun die Dinge ein – nicht seelische Inhalte, nicht Ideen oder Ideologien, sondern nichts als Dinge. Mit stummem Flehen und hilfloser Insistenz spürt sich der Dichter von jedem einzelnen angeschaut, damit er es in Worten aussage. Aber wie? vom Selbst der Dinge her, ihrer heimlichen Absicht gemäss, nach dem ihnen innewohnenden eigenen Mass. Das wäre das Ziel, von dem Ponge unbestechlich weiss, dass es nie zu erreichen ist. Der Mensch kann nur vom Menschen her reden und zudem sind die Worte so beschaffen, dass es ihm unmöglich ist, nicht nur sich selbst, sondern was es auch immer sei, darin auszudrücken. Alles aber geht darum, in einer immer präziseren, treueren Annäherung den doppelten Abgrund zu verringern, der den Menschen von den Dingen und die Sprache vom Menschen trennt.

In einer anderen Art von Texten lässt uns Ponge dieses unermüdliche Herantasten zu seinem Gegenstand unmittelbar mit den Augen verfolgen. Der Unsere gehört dazu, vor allem aber der vor zwei Jahren in Lausanne erschienene kleine Band *Le Carnet du Bois de Pins;* tagebuchartige Aufzeichnungen von Meditationen in einem Pinienwald, deren einziger Gegenstand es ist, diesen Wald zu erkennen und auszudrücken. Täglich arbeitet der Dichter daran, stundenlang; täglich beginnt er von neuem, ändert Wörter, stellt Sätze um, fügt neue hinzu, lässt alte weg. Und bricht immer wieder ab, wo es ihm scheint, die Wörter begännen sich von selbst aneinanderzufügen und nach logischen oder rhythmischen Regeln in sich selber weiterzulaufen. Denn da sind die Dinge und der Geist soll nicht in den Worten einen bequemen Zusammenhang finden dürfen, er soll diesen erst erringen in einem unablässigen Umweg über die Gegenstände der Welt. Daher sagt Ponge von sich, dass er keine Gedichte schreiben will, sondern eher eine Kosmogonie, und behauptet in einer revolutionärsten Formulierung, sein Ziel sei die Ermordung der Poesie durch ihren Gegenstand.

Das beinahe verbissene Bemühen des *Carnet* schliesst mit einer Liste von Wörtern samt ihren in Littrés französischem Wörterbuch nachgeschlagenen Definitionen. Die Entstehungsgeschichte eines Textes, von dem zu erhoffen war, er werde den

Pinienwald endlich in gültige Worte verwandelt wieder auferstehen lassen, endet im Dictionnaire. Wer Positives liebt, kann sagen, das Notizbuch spiegle – ähnlich wie auch unser Text – die Geschichte eines Versagens, und wer die Philosophie liebt, mag zudem mit Claude-Edmonde Magny finden, dass in diesem Versagen die aus allen Schriften so sorgsam und bewusst ausgeschlossene Transzendenz dem Dichter sozusagen in den Rücken fällt. –

Überall in der jüngsten französischen Literatur, in entgegengesetzten Lagern, sind Stimmen laut und sogar sehr laut geworden, die den Dichter dahin zurückmahnen wollen, dass er ein Handwerker sei, «un simple ouvrier de la langue» – nicht anders als der Bildhauer ein geduldiger Arbeiter am Stein. Man ist der Zauberer und Propheten etwas müde geworden und nicht einmal nur der falschen. Doch auch über die Grenzen Frankreichs hinaus wären Symptome zu nennen von einer Zeit, die sich mit neuer Aufmerksamkeit und Hingabe dem Wort zuwendet, das in so manchem Abenteuer der Zwischenkriegsepoche kompromittiert worden war. In dieser Zeit, und vielleicht sogar über sie hinaus, hat, mit seiner zähen schöpferischen Liebe und seinem Dictionnaire, auch Francis Ponge seine Bedeutung. G. Z.-N.

MY CREATIVE METHOD

By Francis Ponge.

Sidi-Madani, 18-XII-47.

Sans doute ne suis-je pas très intelligent: en tout cas les idées ne sont pas mon fort. J'ai toujours été déçu par elles. Les opinions les mieux fondées, les systèmes philosophiques les plus harmonieux (les mieux constitués) m'ont toujours paru absolument fragiles, causé un certain écœurement, vague à l'âme, un sentiment pénible d'inconsistance. Je ne me sens pas le moins du monde assuré des propositions qu'il m'arrive d'émettre au cours d'une discussion. Celles qui me sont opposées me semblent presque toujours aussi valables; disons, pour être exact: ni plus ni moins valables. On me convainc, on me démonte facilement. Et quand je dis qu'on me convainc: c'est, sinon de quelque *vérité,* du moins de la fragilité de ma propre opinion. Qui plus est, la valeur des idées m'apparaît le plus souvent en raison inverse de l'ardeur employée à les émettre. Le ton de la conviction (et même de la sincérité) s'adopte, me semble-t-il, autant pour se convaincre soi-même que pour convaincre l'interlocuteur, et plus encore peut-être pour *remplacer* la conviction. En quelque façon, pour remplacer la vérité absente des propositions émises. Voilà ce que je sens très fort.

Ainsi les idées comme telles me paraissent ce dont je suis le moins capable, et elles ne m'intéressent guère. Vous me direz sans doute qu'il s'agit ici d'une idée (d'une opinion), . . . mais: les idées, les opinions me paraissent commandées en chacun de nous par tout autre chose que le libre arbitre, ou le jugement. Rien ne me paraît plus subjectif, plus épiphénoménal. Je ne comprends pas trop qu'on s'en vante. Je trouverais insupportable qu'on prétende les imposer. Vouloir donner son opinion pour valable objectivement, ou dans l'absolu, me paraît aussi absurde que de considérer par exemple que les cheveux blonds bouclés sont plus *vrais* que les cheveux noirs lisses, le chant du rossignol plus près de la vérité que le hennissement du cheval. (Par contre je suis assez porté à la formulation et peut-être y ai-je quelque don. «Voici ce que vous voulez dire» . . . et généralement j'obtiens l'accord de celui qui par-

lait sur la formule que je lui propose. Est-ce là un don d'écrivain? Peut-être.)

Il en est un peu autrement de ce que j'appellerai les constatations; mettons, si l'on préfère, les idées expérimentales. Il m'a toujours semblé souhaitable que l'on s'entende, sinon sur des opinions, au moins sur des faits bien établis, et si cela paraît encore trop prétentieux, au moins sur quelques solides définitions.

Peut-être était-il naturel qu'en de telles dispositions (dégoût des idées, goût des définitions) je me consacre au recensement et à la définition d'abord des objets du monde extérieur, et parmi eux de ceux qui constituent l'univers familier des hommes de notre société, à notre époque. Et pourquoi, m'objectera-t-on, recommencer ce qui a été fait à plusieurs reprises, et bien établi dans les dictionnaires et encyclopédies? — Mais, répondrai-je, pourquoi et comment se fait-il qu'il existe plusieurs dictionnaires et encyclopédies en la même langue dans le même temps, et que leurs définitions des mêmes objets ne soient pas identiques? Surtout, comment se fait-il qu'il semble s'y agir plutôt de la définition des mots que de la définition de choses? D'où vient que je puisse avoir cette impression, à vrai dire assez saugrenue? D'où vient cette différence, cette marge inconcevable entre la définition d'un mot et la description de la chose que ce mot désigne? D'où vient que les définitions des dictionnaires nous paraissent si lamentablement dénuées de concret, et les descriptions (des romans ou poèmes, par exemple) si incomplètes (ou trop particulières et détaillées au contraire), si arbitraires, si hasardeuses? Ne pourrait-on imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui se situeraient à peu près entre les deux genres (définition et description), qui emprunteraient au premier son infaillibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses . . .

CREATIVE METHOD

(Suite)

I

Sidi-Madani, 27-XII-47 (1).

Si les idées me déçoivent, ne me donnent pas d'agrément, c'est que je leur donne trop volontiers le mien, voyant qu'elles le sollicitent, ne sont faites que pour cela. Les idées me demandent mon agrément, l'exigent et il m'est trop facile de le leur donner: ce don, cet accord ne me procure aucun plaisir, plutôt un certain écœurement, une nausée. Les objets, les paysages, les évènements, les personnes du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément au contraire. Ils emportent ma conviction. Du seul fait qu'ils n'en ont aucunement besoin. Leur présence, leur évidence concrètes, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable, indubitable, leur existence dont je suis beaucoup plus certain que de la mienne propre, leur côté: «cela ne s'invente pas (mais se découvre)», leur côté: «c'est beau parce que je ne l'aurais pas inventé, j'aurais été bien incapable de l'inventer», tout cela est ma seule raison d'être, à proprement parler mon *prétexte; et la variété des choses est en réalité ce qui me construit.* Voici ce que je veux dire: leur variété me construit, me permettrait d'exister dans le silence même. Comme le lieu autour duquel elles existent. Mais par rapport à l'une d'elles seulement, eu égard à chacune d'elles en particulier, *si je n'en considère qu'une,* je disparais: elle m'annihile. Et, si elle n'est que mon prétexte, ma raison d'être, s'il faut donc que j'existe, à partir d'elle, ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine *création* de ma part à son propos.

Quelle création? *Le texte.*

Et d'abord comment en ai-je idée, comment en ai-je pu avoir idée, comment la conçois-je?

Par les œuvres artistiques (littéraires).

2

Sidi-Madani, 27-XII-47 (2).

L'imitation des héros artistiques. (Existences exemplaires. Dégoût des ménagements sordides. Pourtant, expérience qu'il faut rester entre les deux. Bonne mesure. Bon équilibre.) L'amour de la gloire. L'amour des héros (et des poètes) à la folie. J'aime mes livres de classe (Recueils de Textes). Les latins.

Ce que je conçois comme tel: une œuvre d'art. Ce qui modifie, fait varier, change-quelque-chose-à la langue. C'est autre chose que ces héros guerriers!

Voilà *une autre* réalité, *un autre* monde extérieur, qui, lui aussi, me donne plus d'agrément qu'il ne sollicite le mien (côté scandaleux, provocant des nouveautés artistiques. Différence entre une nouveauté artistique et un paradoxe). Qui, lui aussi, est pour moi une raison d'être, et dont la variété aussi me construit (me construit comme *amateur*) (amateur de poèmes).

Mais, ici aussi, *chacun* d'eux me repousse, me gomme (efface), m'annihile. Il me faut exister. Il faut une création de ma part à leur propos (différence, originalité).

Voici donc quelle création vis à vis du monde extérieur je conçois, tout naturellement: une *création* d'ordre artistique, littéraire.

3

On le voit: ici je rejoins mon dégoût des idées et goût des définitions.

Ce que je tenterai sera donc de l'ordre de la définition-description-œuvre d'art littéraire.

4

Il se trouve que j'en suis capable. Comment cela se fait-il? Pourquoi?

Qu'est-ce que c'est, le talent?

CREATIVE METHOD
(Suite)

Sidi-Madani, 27-XII-47 (3).

J'ai commencé (vraiment) [1] par dire que je ne saurais jamais m'expliquer. Comment se fait-il que je ne m'y tienne plus (à cette *position*)?

Car non, vraiment, maintenant, je ne conçois nullement impossible, nullement déshonorant, niais, dupe ou grotesque (vaniteux) de tenter de m'expliquer.

Au contraire je trouve ça très gentil (qu'on me le demande ou propose) et je trouverais un peu ridicule maintenant de répondre par un fier refus de principe. C'est cela qui me paraîtrait niais, dupe et grotesque. Il est moins niais de risquer le ridicule que de le refuser obstinément par principe. On n'y échappe guère . . . !

Qu'est-ce donc qui a changé?

*

Ce qui a changé, c'est mon existence par rapport aux autres, c'est qu'une œuvre existe, et qu'on en a parlé. Que cela est posé, s'est imposé comme existence distincte, et ma «personnalité» dans une certaine mesure aussi. Ainsi ces *choses:* mon œuvre, ma personnalité, je puis les considérer maintenant comme toute autre chose, et écouter (répondre à) l'appel *a minima* qu'elles objectent aux explications qui en ont été données. Il faut que je corrige leurs fausses interprétations (ou définitions).

En général on a donné de mon œuvre et de moi-même des explications d'ordre plutôt philosophiques (métaphysiques), et non tellement esthétiques ou à proprement parler littéraires (techniques). C'est à cette statue philosophique que je donnerais volontiers d'abord quelques coups de pouce.

Rien de plus étonnant (pour moi) que ce goût pour moi des philosophes: car vraiment je ne suis pas intelligent, les idées ne sont pas mon fait, etc. Mais après tout . . .

---

[1] Première ligne du premier texte de ma première plaquette (*Douze Petits Ecrits,* n. r. f. 1926).

Sidi-Madani, 27-XII-47 (4).

... Je suis paresseux, et voyez, ce texte même, je suis persuadé que je n'ai pas tellement à le nourrir d'idées originales ou neuves, bien floconnantes, avançant en ordre nombreux et varié et cohérent etc. (théorie de nuées).

Je suis persuadé que, pour qu'il soit bien, il me suffit de ne pas trop me tracasser à son sujet. Il me faut surtout (plutôt) ne pas trop en écrire, très peu chaque jour et plutôt comme ça me vient, sans fatigue, va-comme-je-te-pousse. Puis m'arranger pour composer avec cela un objet littéraire un peu original, un peu à part, drôlement éclairé, amputé à ma façon, maladroit à ma façon, qui vive de sa vie propre (il n'y a pas trente-six procédés pour ça: il faut enlever les explications).

Et que ça alors, ça tiendra le coup. Ce sera une petite chose de style.

Bien! Pour aujourd'hui n'en disons pas plus.

CREATIVE METHOD

(Suite)

Sidi-Madani, 28-XII-47.

De quoi s'agit-il? Eh bien, si l'on m'a compris, de créer des objets littéraires qui aient le plus de chances je ne dis pas de vivre, mais de s'opposer (*s'objecter,* se poser objectivement) avec constance à l'esprit des générations, qui les intéressent toujours (comme les intéresseront toujours les objets extérieurs eux-mêmes), restent à leur disposition, à la disposition de leur désir et goût du concret, de l'évidence (muette) opposable, ou du représentatif (ou présentatif).

Il s'agit d'objets d'origine humaine, faits et posés spécialement pour l'homme (et par l'homme), mais qui atteignent à l'extériorité et à la complexité, en même temps qu'à la présence et à l'évidence des objets naturels. Mais qui soient plus touchants, si possible, que les objets naturels, parce qu'humains; plus décisifs, plus capables d'emporter l'approbation.

Et faut-il pour cela — on pourrait le croire — qu'ils soient plus abstraits que concrets? Voilà la question. ... (Complètement abruti par *la visite du préfet,* je n'ai pu pousser plus loin ...)

CREATIVE METHOD
(Suite)

Sidi-Madani, 29-XII-47.

(Aujourd'hui, c'est le défaut de courrier et notre inquiétude consécutive qui m'ont empêché... J'ai décidé alors de téléphoner par radio à Paris, et maintenant, ça va!)

Ce sont donc des descriptions-définitions-objets d'art-littéraire que je prétends formuler, c'est à dire des définitions qui au lieu de renvoyer (par exemple pour tel végétal) à telle ou telle classification préalablement entendue (admise) et en somme à une science humaine supposée connue (et généralement inconnue), renvoient, sinon tout à fait à l'ignorance totale, du moins à un ordre de connaissances assez communes, habituelles et élémentaires, établissent des correspondances inédites, qui dérangent les classifications habituelles, et se présentent ainsi de façon plus sensible, plus frappante, plus agréable aussi.

En même temps, les qualités de tel ou tel objet choisies pour être explicitées seront de préférence celles qui ont été passées sous silence jusqu'à présent. Si nous parvenons ainsi à donner notre authentique impression et naïve classification puérile des choses, nous aurons rénové le monde des objets (des sujets d'œuvres d'art littéraires). Et comme il y a des chances que pour subjective et originale qu'elle soit, notre impression puérile s'apparente pourtant à celle de plusieurs esprits ou sensibilités contemporains ou futurs, nous serons entendus et remerciés, admirés.

Mais devons-nous, pour les rendre plus frappantes et susceptibles d'approbation, tendre à l'abstraction de ces qualités? Voici qu'à nouveau la question se repose. Eh bien, ici, dans une mesure importante, la réponse est plutôt *oui.* (Point à développer.)

*

Voyez, d'autre part, les dictionnaires que nous avons à notre disposition.

D'une part mettons Larousse (ou l'Encyclopédie).

D'autre part Littré.

Leur différence est significative. Et la préférence que nous marquerons à l'un plutôt qu'à l'autre, le fait que nous nous servirons plutôt de l'un que de l'autre seront également significatifs.

(Traiter ici à fond la question vocabulaire.)

*

Quant à la syntaxe, aux formes prosodiques et d'une façon plus générale à la rhétorique, ici encore leur rénovation sera d'instinct, et sans vergogne (prudente pourtant, et tenant compte uniquement du résultat, de l'efficacité).

*

Mais avant tout cela, il faut dire que l'expérience des récents succès (et déboires) en fait de gloire littéraire ou picturale nous a été fort enseignante. (Mallarmé, Rimbaud.)

Nous avons constaté que la hardiesse en ces matières *payait*.

*

En somme voici le point important:

PARTI PRIS DES CHOSES *égale*
COMPTE TENU DES MOTS

Certains textes auront plus de PPC à l'alliage, d'autres plus de CTM . . . Peu importe. Il faut qu'il y ait en tout cas de l'un *et* de l'autre. Sinon, rien de fait.

*

(Ce n'est qu'une des rubriques:)

«Partir des mots et aller vers les choses.»
(Roland de Renéville): eh bien, c'est faux.

On nous reprochera d'un certain côté d'attendre nos idées des mots (du dictionnaire, des calembours, de la rime, que sais-je . . .): mais oui, nous l'avouerons, il y faut employer ce procédé, respecter le matériau, prévoir sa façon de vieillir, etc. (cf. les Propos Métatechniques, déjà.) Nous répondrons pourtant que cela n'est pas exclusif et que nous demandons aussi

à une contemplation non prévenue et à un cynisme, une franchise de relations sans vergogne, de nous *en* fournir aussi.

*

Genre choisi: définitions-descriptions esthétiquement et rhétoriquement adéquates.

Limites de ce genre: son *extension*. Depuis la formule (ou maxime concrète) jusqu'au roman à la Moby-Dick par exemple.

*

Ici nous pouvons expliquer que l'on a dans notre époque tellement perdu l'habitude de considérer les choses d'un point de vue un peu éternel, serein, s i r i e n (de Sirius) que . . .

CREATIVE METHOD

(Suite)

Sidi-Madani, 29-XII-47. Tard, le soir (1).

(A placer au cours de la critique des idées comme telles. Après: «un certain sentiment d'écœurement comme devant l'inconsistance, la non-résistance, la défaite»).

Défaite ou victoire (dans une discussion théorique non suivie d'un vote, résultat précis qui change le monde extérieur) défaite ou victoire (dis-je), c'est tout comme: aussi hasardeuse, éphémère, susceptible de remise-en-question l'une que l'autre.

Et, bien sûr, cette inconsistance, ce côté lâche et inquiétant des idées même victorieuses que j'émets, j'en souffre *moi-même:* c'est moi-même qui suis défait, qui n'existe plus qu'à peine, qui me juge réfutable, humilié plus encore que d'une défaite physique. Ma considération en souffre.

Comment donc accepterais-je de passer ma vie dans cette condition: lieu traversé d'erreurs, plein de vents, échafaudage qu'une chiquenaude peut renverser? Qu'est-ce que ce coton, cette bouillie que j'ai dans l'esprit? Même si elle est victorieuse.

Une belle image, au contraire, une représentation hardie, neuve et juste: j'en suis plus fier que si j'avais mis sur pied un système, fait une invention mécanique de première importance, battu un record, découvert un continent: c'est comme

si j'avais découvert un nouveau métal, mieux encore: je l'ai découvert à *l'intérieur de l'homme,* et c'est signé: c'est moi, c'est la preuve de ma supériorité sur tout au monde (je suis sûr, par expérience, de l'admiration de ceux qui me ressemblent): j'ai donné à jouir à l'esprit humain.

... Donner à jouir à l'esprit humain.

Sidi-Madani, 29-XII-47. Tard le soir (2).

Non pas seulement donné à voir, donné à jouir au sens de la vue (de la vue de l'esprit), non! donné à jouir à ce sens qui se place dans l'arrière-gorge: à égale distance de la bouche (de la langue) et des oreilles. Et qui est le sens de la formulation, du Verbe.

Ce qui sort de là a plus d'autorité que tout au monde: de là sortent la Loi et les Prophètes. Ce sens qui jouit plus encore quand on lit que quand on écoute (mais aussi quand on écoute), quand on récite (ou déclame), quand on-pense-et-qu'on-l'écrit.

Le regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle.

CREATIVE METHOD
(Suite)

Sidi-Madani, 4-I-48.

Au commencement une certaine naïveté sans doute (ou bêtise).

Si les *idées* (entends-je par là les opinions seulement? — peut-être) me procurent quelque écœurement, une sorte de légère nausée (c'est un fait), c'est sans doute que je ne suis pas très intelligent. D'instinct, je leur attribue une valeur absolue, alors qu'elles n'ont évidemment qu'une valeur *tactique.* Elles ne peuvent donc manquer de me décevoir. Le fait est qu'elles me déçoivent.

S'il m'arrive d'en émettre, comme je le fais avec la même naïveté, sans souci de leur unique valeur tactique, et poussé au contraire par je ne sais quelle conviction (?) momentanée,

je m'en mords bientôt les doigts. Bien sûr! A qui la faute? C'était inévitable.

Ainsi les idées ne sont pas mon fort. Celui qui les manie aisément, il a toujours le moyen de s'en sauver: par la rhétorique. Mais elles me manient plutôt. J'en enrage. Je me sens dupe. Et que vais-je donc leur préférer?

*

Eh bien! la même naïveté me fait souhaiter qu'on s'entende sur des faits, des constatations, — ou du moins sur des définitions. Alors qu'évidemment il ne s'agit de rien moins que de s'entendre, mais seulement de discuter, et finalement d'en imposer — ce pourquoi, naturellement, nul besoin de définitions: au contraire!

*

Une certaine bêtise et beaucoup de putasserie (coquetterie). Je voudrais plaire à tout le monde.

On voit que je ne doute de rien!

CREATIVE METHOD
(Suite)

Sidi-Madani, 5-I-48.

Allons tout de suite au fait. Ou, si vous préférez, tâchons de nous prendre sur le fait, en flagrant délit de création. Nous voici présentement en Algérie, tâchant . . .

*

Prenons-nous en flagrant délit de création.

Nous voici en Algérie, tâchant de rendre compte des couleurs du Sahel (vues à travers la Mitidja, du pied des monts Atlas). Il s'agit donc là, dans une certaine mesure, d'une besogne d'expression.

Après beaucoup de tâtonnements, il nous arrive de parler d'un rose un peu *sacripant.* Le mot nous satisfait a priori. Nous allons cependant au dictionnaire. Il nous renvoie presqu'aussitôt de Sacripant à Rodomont (ce sont deux personnages de

l'Arioste): or Rodomont veut dire Rouge-Montagne et il était roi d'Algérie. *C. Q. F. D. Rien de plus juste.*

Quelles leçons tirer de là:

1° Nous pouvons employer *sacripant* comme adjectif de couleur. Cela est même recommandé.

2° Nous pouvons modifier *rodomont* en l'employant très adouci: «La douce rodomontade.» En tout cas, nous allons pouvoir travailler là-autour.

CREATIVE METHOD
(Suite)

Les idées ne sont pas mon fort. Je ne les manie pas aisément. Elles me manient plutôt. Me procurent quelque écœurement, ou nausée. Je n'aime pas trop me trouver jeté au milieu d'elles. Les objets du monde extérieur au contraire me ravissent. Il leur arrive de me causer de la surprise, mais ils ne paraissent en aucune mesure se soucier de mon approbation: elle leur est aussitôt acquise. Je ne les révoque pas en doute.

Sur ma «méthode créative».

Je n'ai pas publié bien autre chose qu'un petit livre intitulé *Le Parti-Pris des Choses.* Il y a 5 ou 6 ans de cela. Et voici que quelques personnes l'ayant lu, il s'en est trouvé un petit nombre pour me demander des explications à son sujet, souhaitant surtout que je dévoile un peu ma méthode créative comme elles disent.

Naturellement je trouve cela fort gentil. Un peu embarrassant aussi à vrai dire, mais il fallait bien que je m'y attende.

*

Bien entendu, s'il me faut être tout à fait sincère, je ne conçois pas que l'on puisse valablement écrire autrement que je fais.

*

La première question que je poserai est celle-ci: Comment peut-on écrire?

5-I-48.

Que je le dise *enfin,* car l'on se rendra compte peu à peu que je commence par la fin, que je le dise donc pour commencer: n'importe quel caillou, par exemple *celui-ci,* que j'ai ramassé l'autre jour dans le lit de l'Oued Chiffa, me semble pouvoir donner lieu à des déclarations inédites du plus haut intérêt. Et quand je dis *celui-ci* et *du plus haut* intérêt, eh bien voici: ce galet, puisque je le conçois comme objet unique, me fait éprouver un sentiment particulier, ou peut-être plutôt un complexe de sentiments particuliers. Il s'agit d'abord de m'en rendre compte. Ici, l'on hausse les épaules et l'on dénie tout intérêt à ces exercices, car, me dit-on, il n'y a là rien de l'homme. Et qu'y aurait-il donc? Mais c'est de l'homme inconnu jusqu'à présent de l'homme. Une qualité, une série de qualités, un compos de qualité inédit, informulé. Voilà pourquoi c'est du plus haut intérêt. Il s'agit ici de l'homme de l'avenir. Connaissez-vous rien de plus intéressant? Moi, ça me passionne. Si je m'y passionne, pourquoi? Parce que je me crois capable de réussir. A quelle condition? A condition d'être têtu, et de *lui* obéir. De ne pas me contenter de peu (ou de trop). De ne rien dire qui ne convienne qu'à lui seul. Il ne s'agit pas tellement d'en tout dire: ce serait impossible. Mais rien que de convenable à lui seul, rien que de juste. Et à la limite: il ne s'agit que d'en dire une seule chose juste. Cela suffit bien.

Me voici donc avec mon galet, qui m'intrigue, fait jouer en moi des ressorts inconnus. Avec mon galet que je respecte. Avec mon galet que je veux remplacer par une formule logique (verbale) adéquate.

Heureusement 1° il persiste, 2° mon sentiment à sa vue persiste, 3° le Littré n'est pas loin: j'ai le sentiment que les mots justes s'y trouvent. S'ils n'y sont pas, après tout, il me faudra les créer. Mais tels alors qu'ils obtiennent la communication, qu'ils soient conducteurs de l'esprit (comme on dit conducteur de la chaleur ou de l'électricité). Après tout j'ai les syllabes, les onomatopées, j'ai les lettres. Je me débrouillerai bien!

Et je crois bien que les mots vont suffire . . .

*

Ce galet gagna la victoire (la victoire de l'existence, individuelle, concrète, la victoire de me tomber sous les yeux et de naître à la parole) parce qu'il est plus intéressant que le ciel. Non pas tout à fait noir, plutôt gris sombre, gros comme un demi foie de lapin (mais aucun lapin n'a ici rien à faire), bien en mains. Pratiquement c'est la main droite, avec un creux où s'insère agréablement la face droite (quand autrui me regarde) de la dernière phalange de mon médius . . .

A PROPOS DE CE QU'ON A BIEN VOULU APPELER MA METHODE CREATIVE

Sidi-Madani, 9-I-48.

Rien de plus banal que ce qui m'arrive, ni de plus simple que la solution du problème qui m'est posé.

Mon petit livre: *Le Parti-Pris des Choses* ayant paru il y a près de 6 années a donné lieu depuis lors à un certain nombre d'articles critiques, — en général plutôt favorables, qui ont fait connaître mon nom dans certains cercles au-delà même des frontières de la France.

Bien que les textes très courts dont est composé ce mince recueil ne contiennent explicitement aucune thèse philosophique, morale, esthétique, politique ou autre, la plupart des commentateurs en ont donné des interprétations relevant de ces diverses disciplines.

Plus récemment, deux ou trois critiques ont enfin abordé l'étude de la forme de mes textes.

La revue *Trivium* a publié l'une de ces études et comme j'en exprimais mon contentement, elle m'a demandé d'ajouter moi-même quelques commentaires sur ce que l'un de mes critiques les plus bienveillants, Mrs. Betty Miller, a appelé ma *méthode créative.*

CREATIVE METHOD
(Suite)

Sidi-Madani, 10-I-48.

«M'adressant aux poètes, dit Socrate, je pris celles de leur poésies qui me semblaient travaillées avec le plus de soin; je leur demandai ce qu'ils avaient voulu dire, car je désirais m'instruire dans leur entretien. J'ai honte, Athéniens, de vous dire la vérité; mais il faut pourtant vous la dire. De tous ceux qui étaient là présents, il n'y en avait presque pas un qui ne fût capable de rendre compte de ces poésies mieux que ceux qui les avaient faites. Je reconnus donc bientôt que ce n'est pas la raison qui dirige le poète, mais une inspiration naturelle, un enthousiasme semblable à celui qui transporte les devins et ceux qui prédisent l'avenir; ils disent tous de fort belles choses, mais ils ne comprennent rien à ce qu'ils disent. Voilà, selon moi, ce qu'éprouvent aussi les poètes, et je m'aperçus en même temps que leur talent pour la poésie leur faisait croire qu'ils étaient aussi pour tout le reste les plus sages des hommes; ce qu'ils n'étaient pas. Je les quittai donc aussi, persuadé que je leur étais supérieur...

...Enfin je m'adressai aux artistes. J'avais la conscience que je n'entendais pour ainsi dire rien aux arts, et je savais que je trouverais chez les artistes une infinité de belles connaissances. En cela je ne me trompais point, car ils savaient des choses que je ne savais pas, et sous ce rapport ils étaient plus habiles que moi. Mais, Athéniens, les grands artistes me parurent avoir aussi le même défaut que les poètes, car il n'y en avait pas un qui, parce qu'il excellait dans son art, ne se crût très versé dans les autres connaissances, même les plus importantes, et ce travers gâtait leur habileté. Je m'interrogeai donc moi-même... et me demandai si j'aimerais mieux être tel que je suis sans leur habileté et sans leur ignorance, ou bien avoir leurs avantages et leurs défauts. Je me répondis à moi-même... que j'aimerais mieux être comme je suis.»

*

Que ressort-il de ce qui précède, sinon (je m'en excuse) une certaine sottise de Socrate? Quelle idée, de demander à un

poète ce qu'il a voulu dire? Et n'est-il pas évident que s'il est seul à ne pouvoir l'expliquer, c'est parce qu'il ne peut le dire autrement qu'il ne l'a dit (sinon sans doute l'aurait-il dit d'une autre façon)?

Et je tire de là aussi bien la certitude de l'infériorité de Socrate par rapport aux poètes et aux artistes, — et non de sa supériorité.

Car si Socrate est sage en effet dans la mesure où il connaît son ignorance et sait seulement qu'il ne sait rien, et en effet Socrate ne sait rien (sinon cela), le poète et l'artiste savent au contraire au moins *ce* qu'ils ont exprimé dans leurs œuvres les plus soigneusement travaillées.

Ils le savent mieux que ceux qui le peuvent expliquer (ou prétendent le pouvoir), car ils le savent *en propres termes*. D'ailleurs, tout le monde l'apprend en ces termes et le retient facilement par cœur.

*

Nous déduirons bientôt de cela plusieurs conséquences (ou idées consécutives). Mais il nous faut confesser d'abord qu'en effet les poètes et les artistes abandonnent fort souvent leur bonheur et leur sagesse, et croient pouvoir expliquer leurs poèmes et croient aussi que leur habileté dans cette technique les rend aptes à trancher en d'autres sortes de problèmes, ce qui n'est aucunement fatal.

*

Qu'on n'attende pas de moi une telle présomption. N'importe qui est plus capable que moi d'expliquer mes poèmes. Et je suis évidemment le seul à ne pouvoir le faire.

Mais peut-être le fait qu'un poème ne puisse être expliqué par son auteur n'est-il donc pas à la honte du poème et de son auteur, mais au contraire à sa gloire?

Et certes, ce qui serait seulement à ma honte peut-être, c'est qu'un autre dise mieux que moi ce que j'ai voulu dire et me persuade par exemple d'une faute (d'un manque) ou d'une redondance au contraire, que j'eusse pu éviter. Pour ma part, je corrigerais aussitôt cette erreur, car la perfection du poème

m'importe certes davantage que je ne sais quel sentiment de mon infaillibilité.

*

Mais enfin, peut-être pourrait-on dire qu'un poème qui ne peut aucunement être expliqué est par définition un poème parfait?

Non pas. Il y faut d'autres qualités encore, et peut-être seulement *une* qualité. Socrate n'était peut-être pas si sot qu'il a pu nous sembler d'abord. Et peut-être n'aurait-il pas eu du tout l'idée de demander qu'on lui explique un poème *qui eût porté son évidence avec lui* ... (Mais l'aurait-on encore appelé poème?) ...

Sidi-Madani, 30-I-48.

A quoi se rapporte cette évidence? A une vertu propre de l'expression (du moyen d'expression)? Oui sans doute en un sens, mais en un sens seulement. Elle se rapporte également à une convenance, à un respect, à une adéquation (voilà le plus délicat) de cette expression (par rapport à elle-même absolument parfaite) à la perfection propre de l'objet (ou d'un objet) envisagé.

Egoïsme et charité sont ici confondus. Il faut être à la fois féroce et respectueux. Le moyen est que la chose elle-même soit féroce ... et rentre cependant dans les normes, les catégories humaines. (Elle ne peut moins faire.)

— Eh bien? — Hé bien!

— Soit ...? — Ainsi-soit-il! ...

Sidi-Madani, 30-I-48.

1° Bien que de mes vertus je te croie la plus proche
(Le plus particulier bien exprimé
Décède aux lieux communs, tu es faite pour eux.
crée le lieu-commun)

2° Rien n'est intéressant à exprimer
que ce qui *ne se conçoit pas bien*
(le plus particulier)

Que ce qui ne se conçoit pas bien
s'énonce clairement!
(à l'optatif)

3° Le plus particulier, on le conçoit < mieux / surtout / seulement

à propos du monde extérieur.

C'est celui-là, c'est ce plus-particulier-là qui porte à la fois son évidence,
son désir puissant d'expression
(son exigence d'expression)
et son objectivité confrontable.

CREATIVE METHOD

(Suite)

Sidi-Madani, 31-I-48.

A chaque instant du travail d'expression, au fur et à mesure de l'écriture, le langage réagit, propose ses solutions propres, incite, suscite des idées, aide à la formation du poème.

Aucun mot n'est employé qui ne soit considéré aussitôt comme une personne. Que l'éclairage qu'il porte avec lui ne soit utilisé; et l'ombre aussi qu'il porte.

Lorsque j'admets un mot à la sortie, lorsque je fais sortir un mot, aussitôt je dois le traiter non comme un élément quelconque, un bout de bois, un fragment de puzzle, mais comme un pion ou une figure, une personne à trois dimensions, etc.... et je ne peux en jouer exactement à ma guise. (Cf. la phrase de Picasso sur ma poésie.)

Chaque mot s'impose à moi et au poème dans toute son épaisseur, avec toutes les association d'idées qu'il comporte (qu'il comporterait s'il était seul, sur fond sombre). Et cependant, il faut le franchir...

De Deux mécanismes personnels

Le premier consiste à

placer l'objet choisi (dire comment *dûment* choisi) au centre du monde,

c'est à dire au centre de mes «préoccupations», à ouvrir une certaine trappe dans mon esprit, à y penser naïvement et avec ferveur (amour).

Dire que ce n'est pas tellement l'objet (il ne doit pas *nécessairement* être présent) que l'idée de l'objet, y compris le mot qui le désigne. Il s'agit de l'objet comme notion. Il s'agit de l'objet dans la langue française, dans l'esprit français (vraiment article de dictionnaire français).

Et alors là, un certain cynisme de relations s'établit. Cynisme, ce n'est pas le mot (mais il devait être dit).

Tout ce qui fut pensé entre en ligne de compte. Tout ce qui sera pensé et les mesures de l'objet, ses qualités comparées. Surtout les plus ténues, les moins habituellement proclamées, les plus honteuses (soit qu'elles apparaissent comme arbitraires, puériles, — ou qu'elles évoquent un ordre de relations habituellement interdit).

D'autres fois, ce n'est qu'*une* qualité de l'objet, ma réaction préférée, mon association d'élection à son propos (peler la pomme de terre bouillie, — et sa façon de cuire) qui sera mise en valeur, à laquelle toute l'importance sera donnée.

On y puise et l'on y découvre. Il s'agit ici de la trappe du rêve et du sommeil, autant que de celle du sang-froid et de la veille.

Il s'agit aussi de ne pas se laisser dérouter par les associations de qualités habituellement interdites. C'est même en cela que tout (ou le principal) consiste: avouer les anomalies, les proclamer, lui en faire gloire, les nommer: un nouveau *caractère.*

Oui, il s'agit du caractère que cela représente, pris du bon côté, loué, applaudi, approuvé, considéré comme une leçon, un exemple.

*

Un point qui doit être attentivement considéré est celui-ci: J'ai dit tout à l'heure qu'il s'agissait de l'objet comme idée, ou notion, à laquelle contribue de façon très grave et sérieuse son nom, le mot français qui habituellement le désigne.

Oui. Bien sûr.

Ainsi parfois le nom m'aide, lorsqu'il m'arrive de lui inventer quelque justification ou de paraître (de me persuader) l'y découvrir.

Mais il se trouve aussi parfois que cet ensemble *partiel* de qualités qui concerne plus le nom de l'objet que l'objet lui-même prenne un peu trop le pas sur les autres. C'est un piège, parfois.

Quant aux qualités de l'objet qui ne dépendent pas tant de son nom que de tout autre chose, ma tentative d'expression de ces qualités doit se produire plutôt *contre le mot* qui les offusquerait, qui tendrait à les annihiler, remplacer, précipitamment emboîter (mettre en boîte), après les avoir simplifiées, pliées, condensées exagérément.

Et voilà une autre façon de tenter la chose: la considérer comme non nommée, non nommable, et la décrire *ex-nihilo* si bien qu'on la reconnaisse. Mais qu'on la reconnaisse seulement à la fin: que son nom soit un peu comme le dernier mot du texte et n'apparaisse qu'alors.

Ou n'apparaisse que dans le titre (donné après coup).

*

Il faut que le nom ne soit pas utile.

Remplacer le nom.

*

Cependant, ici, d'autres dangers se font jour. Le souci de ne pas prononcer le nom peut transformer le poème en un jeu tel, si jeu, si peu sérieux, que le résultat soit comme les fameuses périphrases de l'abbé Delille.

Tandis qu'il ne s'agit pas tellement d'une description comparée, ex-nihilo, que d'une parole donnée à l'objet: qu'il exprime son caractère muet, sa leçon, en termes quasi-moraux. (Il faut qu'il y ait un peu de tout: définition, description, moralité.)

D'une forme rhétorique par objet (c. à. d. par poème)

Si l'on ne peut dire que l'objet prenne nettement la parole (prosopopée), ce qui ferait une forme rhétorique trop commode et deviendrait monotone, toutefois chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. Plus de sonnet, d'odes, d'épigrammes: la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet.

Pas grand'chose de commun entre cela et les calligrammes (d'Apollinaire): il s'agit d'une forme beaucoup plus cachée.

... Et je ne dis pas que je n'emploie, parfois, certains artifices de l'ordre typographique;

— et je ne dis pas non plus que dans chacun de mes textes il y ait rapport entre sa forme dirai-je prosodique et le sujet traité;

... mais enfin, cela arrive parfois (de plus en plus fréquemment).

Tout cela doit rester caché, être très dans le squelette, jamais apparent, ou même parfois dans l'intention, dans la conception, dans le fœtus seulement: dans la façon dont est prise la parole, conservée, — puis quittée.

Point de règles à cela: puisque justement elles c h a n g e n t (selon chaque sujet).

Plan

Sidi-Madani, 31-I-48.

Poèmes, non à expliquer *(Socrate).*

Supériorité des poètes sur les philosophes

a) (je ne sais trop si j'ai raison d'employer le mot poète),

b) (supériorité tant qu'ils ne se croient pas supérieurs en autre chose que leur poésie).

De l'évidence poétique. Evidemment, cela est sujet à caution. Voilà le risque. Connaissance poétique (poésie et vérité).

Du particulier au commun.

(Inclusion de l'humour: grands jeux de mots.)

Deux choses portent la vérité:

l'action (la science, la méthode), la poésie (merde pour ce mot)

la qualification?

— *la constatation de rapports d'expression.*

Si je définis un papillon *pétale superfétatoire* quoi de plus *vrai?*

Poèmes, non à expliquer:

1° Poèmes-poèmes: parce que non logiques. Objets.

2° Poèmes-formules: plus clairs, frappants, décisifs que toute explication.

Supériorité des poètes sur les philosophes:

ils savent ce qu'ils expriment en propres termes.

Du particulier au commun

du particulier dans le monde extérieur
d'une rhétorique par objet
c'est toujours au proverbe que tout langage tend.

CREATIVE METHOD

(Suite)

Sidi-Madani, 3-II-48, dans la nuit (1).

Rien de plus flatteur sans doute que ce qui m'arrive, mais cela me fait tout de même un peu rire, quand j'y songe! Faut-il que l'époque soit bizarrement dénuée pour qu'on attache à une littérature comme la mienne le moindre intérêt! Comment peut-on se tromper à ce point?

Je n'ai jamais, écrivant les textes dont quelques-uns forment *Le Parti-Pris des Choses,* je n'ai jamais fait que m'amuser, lorsque l'envie m'en prit, à écrire seulement ce qui se peut écrire sans cassement de tête, à propos des choses les plus quelconques, choisies parfaitement au hasard.

Vraiment, il s'agit d'une entreprise conçue tout à fait à la légère, sans aucune intention profonde et même à vrai dire sans le moindre sérieux.

Je n'ai jamais rien dit que ce qui me passait par la tête au moment où je le disais à propos d'objets tout à fait quelconques, choisis parfaitement au hasard.

Ainsi par exemple ces figuiers de barbarie: . . .

Sidi-Madani, 3-II-48, dans la nuit (2).

Je ne suis pas un grand écrivain, Messieurs, vous vous trompez. Eu égard à La Fontaine (par exemple) je ne serai jamais qu'un petit garçon. J'échafaude avec peine, bâtis avec beaucoup de lourdeur. Certes, je me donne beaucoup de peine, . . .

. . . Cette grosse tâche pour me démentir et me forcer à abandonner ce discours, — et mon humilité!

Sidi-Madani, 3-II-48 (dans la matinée).

Aussi bien ai-je sans doute beaucoup de chance, car à vrai dire l'on ne me demande pas tant d'expliquer tel ou tel de mes écrits que de dévoiler quelque peu la méthode selon laquelle ils se sont produits. Et peut-être puis-je penser qu'on admet ainsi dès l'abord qu'ils soient assez clairs pour être reconnus, pour qu'on les reconnaisse *inexplicables* et qu'on se borne alors à me prier de dire comment j'ai pu parvenir à produire des textes *si* inexplicables, si évidemment clairs, si évidents.

A la vérité, cette démarche présente elle-même quelque chose d'assez étonnant. Car enfin, comment se fait-il qu'on soit tellement surpris (ou intéressé) par le caractère évident d'un texte, qu'on songe à s'enquérir de la façon dont il a été produit?

Comment expliquer, sinon par une impuissance ou une maladresse commune à écrire clairement, ce désir d'apprendre à écrire ainsi?

Il me faudrait donc conclure de la demande qui m'a été faite à une certaine imbécillité (ou trop grande complication) des esprits de l'époque?

Mais peut-être de cette demande — (je le préférerais, après tout) — puis-je inférer plutôt autre chose.

C'est que certains de mes textes, pour évidents qu'ils paraissent, présentent en même temps un caractère inouï, surprenant, — et que la surprise enfin qu'ils provoquent (et les questions consécutives à cette surprise) ne tiennent pas tellement à leur évidence qu'à leur étrangeté . . .

Il me faudrait donc conclure à deux sortes d'évidences: la commune, qui ne donne lieu à aucune question, et l'étrange (qui surprend en même temps qu'elle convainc).

Peut-être parviendrai-je ainsi insensiblement à mon propos . . .

*

PROEME

Le Grau du Roi, 26-II-48.

Le jour où l'on voudra bien admettre comme sincère et *vraie* la déclaration que je fais à tout bout de champ que je ne me veux pas poète, que j'*utilise* le magma poétique *mais* pour m'en débarrasser, que je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour moi d'aboutir à des formules *claires,* et *impersonnelles,*

on me fera plaisir,

on s'épargnera bien des discussions oiseuses à mon sujet, etc.

Je tends à des définitions-descriptions rendant compte du contenu actuel des notions,

— pour moi et pour le Français de mon époque (à la fois *à la page* dans le livre de la Culture, et honnête, authentique dans sa lecture *en lui-même*).

Il faut que mon livre remplace: 1° le dictionnaire encyclopédique, 2° le dictionnaire étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas), 4° le dictionnaire de rimes (de rimes intérieures, aussi bien), 5° le dictionnaire des synonymes etc., 6° toute poésie lyrique à partir de la Nature, des objets, etc.

Du fait seul de vouloir rendre compte du *contenu entier de leurs notions,* je me fais tirer, *par les objets,* hors du vieil huma-

nisme, hors de l'homme actuel et en avant de lui. J'ajoute à l'homme les nouvelles qualités que je nomme.

Voilà *Le Parti-Pris des Choses.*

Le Compte Tenu des Mots fait le reste ... Mais la poésie ne m'intéresse pas comme telle, dans la mesure où l'on nomme actuellement poésie le magma analogique brut. Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle. Quand je dis que l'intérieur d'une noix ressemble à une praline, c'est intéressant. Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est leur différence. Faire éprouver les analogies, c'est quelque chose. Nommer la qualité différentielle de la noix, voilà le but, le progrès.

*

Paris, 20-IV-48.

Il faut travailler à partir de la *découverte* faite par Rimbaud et Lautréamont (de la nécessité d'une nouvelle rhétorique). [1]

Et non à partir de la *question* que pose la première partie de leurs œuvres.

Jusqu'à présent on n'a travaillé qu'à partir de la question (ou plutôt à reposer plus faiblement la question).

FIN

[1] Rimbaud: «Je sais maintenant saluer la beauté.» Lautréamont = les *Poésies* (passim).

DIE IDEENGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG VON THOMAS MANNS «DOKTOR FAUSTUS»

Von Erich Brock.

«Auf einem geistigen Menschen liegen schwerere Verantwortungen als Probleme der Schönheit.»

(Brief, *Pacific Palisades,* 15. X. 1944.)

«Als ob die geringste Gefahr bestände, dass es je zu geistig zugehen könnte auf Erden.»

(*Neue Studien* 136.)

Thomas Manns bisheriges Lebenswerk ist zu überaus grossem Umfang angewachsen; und es ist nicht das Werk eines schnellfertigen Vielschreibers, sondern bis in den letzten Winkel mit fleissiger Gewissenhaftigkeit durchgearbeitet. Selbst seinem politischen Schrifttum, dessen sachliche und menschliche Unzulänglichkeit am Tag liegt, ist wenigstens subjektiver Ernst nicht abzusprechen. Äusserlich wird dieser ganze Charakter besonders daran deutlich, dass fast von Anfang an der epischen Dichtung eine nahezu philosophisch zu nennende theoretische Bemühung zur Seite ging; und so erstaunt es doppelt nicht, dass der Reichtum an Gestalten und Geschehnissen, die Mann an uns vorüberziehen liess, von Anfang an starke Bindung und Einordnung in ein Koordinatensystem gewisser Grundideen und ihrer Dialektik zeigte, die den Blickwinkel des Dichters auf seine Welt bestimmten. Es handelt sich im Grunde um ein einziges ideologisches Problem dabei, das allerdings, unerschöpflicher Abwandlung fähig, den Kosmos menschlicher Geistigkeit fast ganz umklaftert: das Verhältnis von Geist und Leben. Schon die ersten Novellen zeigen sich von diesem Problem in seiner damals allein sichtbaren rein individuellen Gestalt fasziniert. Die Grunddeutung ist immer die von dem hochmütigen, schwermütigen, kranken Geist, der nichts anderes in sich findet, als das bewusstlose, prangende, gesunde, glückliche und banale Leben zu umwerben, wobei er immer an diesem Leben abgleitet und immer tiefer seiner selbst und desselben wissend wird. Diese Beziehung wurde bis zum ersten Weltkriege in immer neuen persönlichen Schicksalen und sachlichen Wendungen verkörpert. Eine günstige

Lösung fand sie eigentlich nur in der freundlichen Erzählung *Königliche Hoheit,* wo Geist und Leben sich so verschränken, dass den Helden ein in dessen Range sozusagen objektiv gewordener Geist ohne individuelle Steilheit von seiner eigenen, eher naiven Natur entfernt, welcher Zwiespalt derart geheilt wird, dass der Prinz eine Frau erringt, die eine echte persönliche Geistigkeit besitzt und ihn daran teilnehmen lässt, eine Geistigkeit, welche aber auf Grund ihres bewahrten weiblichen Reizes keine Lebensfeindlichkeit annehmen kann.

Damit schloss eine erste Periode der Entwicklung des Problems. Es kam darin zum Ausdruck, dass trotz aller individuellen Tragik doch das Sichverfehlen beider Pole nicht als allerletztlich unumgänglich angesehen wurde, sondern in der immer erneuten Werbung des Geistes doch das Gefühl einer äussersten Vereinbarkeit, ja Einheit zum Ausdruck kam; und wie sehr erschien zu Anfang des Jahrhunderts das «Leben», wie es jenes Jugendstil-Jahrzehnt besang, als aus lauter Sinn gewoben! Der erste Weltkrieg weitete die Problematik ins Überindividuelle und vertiefte dadurch den Abgrund zwischen Geist und Leben. Deutschland erscheint nun als der Geist, der aus seinem tragischen Wissen um das Leben zu weit tiefgründigeren, ehrlicheren Einstellungen gelangt als die zivilisationsliteratenhaften Westvölker, welche in einer seicht-naiven Einheit mit dem Triebe leben und so der Vernunft und Moral problemlos genugzutun glauben. Darum verstehen sie aber die viel tiefere, bittrere und aufrichtigere Rechenschaft nicht, die Deutschland der Dämonie des Lebens trägt, und verschreien es als unmoralisch und geistwidrig. Hierin lag zweifellos ein Kern von Wahrheit; nur leider, sobald man die Dämonie des Lebens derart in sich selbst stehen lässt, so muss dieselbe, grundsätzlich zu sich selbst ermutigt, in Barbarei ausbrechen. Was denn auch nicht ermangelte, mehr und mehr zu geschehen; und Mann wurde es schwül auf der Seite dieser seiner Wahl. So wechselte er hinüber zum «Republikanertum». Ein Menschenalter lang bemühte er sich dort, den Geist als «lebenbefreundet», das Leben als zur «Sittigung» aufgelegt zu schildern und zu vertreten. Das geschah gewiss nicht ohne tiefere Einsicht in Durchblicke, in denen frühere Abgründe gemässigt und kurz aufleuchteten: so in den Arbeiten über Goethe, welche die über-

wundene Dämonie wie einen gezähmten Löwen zu Füssen des heiligen Hieronymus zeigten, so im Josephsroman, wo der Held in einem Schleiermacherschen Gottesvirtuosentum (nicht ganz ohne das Hochstaplerische Felix Krulls) die Synthese der *Königlichen Hoheit* auf höherer Ebene wiederholt — was der Dichter «Humanisierung des Mythos» nennt (*Neue Studien* 179) — während allerdings Potiphar und seine Gemahlin beiderseits von ihm in der Bitternis einer zum Geiste genötigten Ungesättigtheit versinken. Den Gipfel dieser Entwicklung bezeichnet Manns Kriegspropaganda. Hier zeigte sich die Wesensvereinigung von höchstem Geist, Moral und bis auf den Grund entgifteter Lebensfülle am Gegensatz zur ungemischten Dämonie des Hitlertums im Lager der Verbündeten dauerhaft und verlässlich beheimatet. Dass jedoch ein Moment der Unsicherheit, der Überspannung dem Idyll eingesenkt blieb, zeigten die unaufhörlich losbrechenden nervösen Schimpfkanonaden, zu welchen sich Mann das Gesetz von «Bruder» Hitler vorschreiben liess. So war, wer zu hören vermochte, auf einen Umbruch vorbereitet, auch wenn der nicht als solcher namhaft gemacht werden würde. Mann hat solches nie getan. Er wiederholt den Deutschen in seinem *Faustus* den oft gemachten Vorwurf, sie zwängen «naiv» die Welt, für innerdeutsche «Werde-Prozesse» mit «ihr Blut zu vergiessen», und vergässen, dass für «ein Volk das blutige Mittel, zu höherer Form seines Gemeinschaftslebens durchzubrechen, der Bürgerkrieg sei» (462/3). Und zentraler: Die Deutschen verwischen die Antithetik in synthetischer Dialektik; «ein konfuses Volk» (135). Hier hat sich Mann als ganz deutsch erwiesen. Auch er hat alle seine Umbrüche als dialektische Positionen einer einheitlichen Heilslinie getarnt, und alle Irrwege müssen im Ergebnis aufbewahrt bleiben — wie bei jenem pensionierten Offizier in einem vor 1914 viel gelesenen Roman von H. Anders, der seine Tinten-Erfindungen immer dadurch verdarb, dass er die früheren verfehlten Ergebnisse in das neue Experiment hineinarbeitete. Im Tinten-Dunklen ist gut munkeln. Aber der neue Umbruch ist nicht mehr zu tarnen.

Er ist nun gekommen, und so gründlich wie möglich. Als man nach Kriegsende hörte, dass Mann an einem Deutschland-

Roman arbeite, der das Schicksal eines Einzelmenschen in gewisser Parallelität mit dem des ganzen Volks zum innersten Zusammenbruch führe, da glaubte man, es würde die nationalsozialistische Verfallenheit, vielleicht mit einigen Zügen des geistigen In-Betracht-Fallens, des Adels und der Gutgläubigkeit geschmückt, in einem kennzeichnenden Individuum gesammelt, gedeutet werden. Wir gestehen, gestaunt zu haben, als das Buch in unsere Hand kam. Es gibt nur *einen* geistig aktiven Nationalsozialisten in diesem Buch, den Privatgelehrten Chaim Breisacher. Nun weiss man aus Manns Werk, dass er die Juden nie besonders geliebt hat; aber hier bürdet er ihnen wohl zu Bitteres auf. Und es gibt nur *einen* republikanischen Humanisten in diesem Buch, Serenus Zeitblom, den fiktiven Schreiber selbst. Er ist wesentlich blass und *will* so sein; das «Humane» erscheint positiv, ausser in einer programmatischen Einführungs-Erklärung (10), nur in halbherzigen einschränkenden Protesten gegen den Helden. Sein «eigenes Leben» führt Zeitblom «immer nur nebenbei, mit halber Aufmerksamkeit, gleichsam mit der linken Hand» (479). Obwohl er mehrfach «Gelehrter» genannt wird (10), erfahren wir von seinem Berufe und dessen besonderen Aufgaben sozusagen nichts. Sein Liebesleben (das er *aus Humanität* bejaht) wird mit Verlegenheit und mit dem Ziele, nicht zu stören, am Rande abgewickelt — sowohl ein kurzes und untergeordnetes sinnliches Abenteuer, dem es wesentlich aufgelegt wird, vor Leverkühn, dem Helden, verborgen zu bleiben (228), wie auch Zeitbloms Ehe, die aus «Ordnungsbedürfnis» (19), um «Ruhe und Frieden zu gründen» (293), geschlossen wird — und die im Kreise der mehr oder minder geistbeflissenen Zölibatäre um Leverkühn nur Gegenstand seiner Scham ist (340). Zeitbloms Frau wird mit freundlicher Mitleidigkeit behandelt, und von vornherein der Gedanke zurückgewiesen, sie könnte eine länger währende und mittelste Leidenschaftsempfindung auf sich sammeln (19). Von den Kindern ist nur einleitend kurz die Rede. — Und *wofür* wird dies alles beseite geschoben? Für eine «Verfallenheit von Kopf und Herz» an Leverkühn (480). Meinem Leben, sagt Zeitblom, war zur «eigentlichen Aufgabe gesetzt, sein ausserordentliches und rätselhaftes Leben zu bewachen»; «es bildete seinen wahren, wesentlichen Inhalt» (479, 772); und

das bedingt «Treue in Ewigkeit» (779) — obwohl Zeitblom mässige Schätzung dafür eintauscht (13, 667), ausser ganz zuletzt (752). Ist nun diese Bindung eine persönliche, zufällige? Mit nichten. Sie ist ganz sachlich bedingt; alle liebende Hingabe an Leverkühn geschieht ausdrücklich in Einheit mit tiefstem Verständnis für das Dämonische an ihm, ohne das Grösse und Inständigkeit nicht sein kann, und um dieser Grösse und Inständigkeit willen. Aber auch sonst zeigt sich Zeitblom trotz sachlicher Ablehnung des ganzen Gebietes (10) sachlich aufgeschlossen dafür. Er lehnt z. B. die liberale Theologie trotz ihrer Humanität ab, bejaht die orthodoxe trotz ihrem positiven Verhältnis zum Dämonischen (143/4). Er ist «entschieden stolz» darauf, dass Inez Rodde «in ihrer Gesunkenheit die Kraft und wilde Energie zu ihrem Kapitalverbrechen gefunden hat» (591). Dieser Eckermann ist seinem Gegenstand verständnismässig etwas näher als der originale; und er ist auch nicht eitel genug, dass ihm der Schauder vor dieser Nähe fehlte. Er sieht das Falsche an allerhand Rollen des Geistes, die Dämonie lüstern zu umschleichen, Rollen wie die von Institoris, der beiden alten Jungfern (483) und des Kridwiss-Kreises; und er steht doch zu der seinen, die weltgeschichtlich bedeutsam ist: sich als «Geist» im Sinne bürgerlicher liberaler Humanität selbst leer, wesenlos und substanzlos zu machen, um verstehend dem zu dienen, was nicht liberal, nicht human, nicht lebenbefreundet und republikanisch ist, aber jenem allein Inhalt, Entfaltung und Teilhaftigkeit am Inständigen verleiht.

Was ist es nun, das solches verleiht? Nochmals das «Leben» in seiner blauäugigen Unbekümmertheit und Selbstgenügsamkeit? Von dem eigenen rosaroten, schwächlichen «Humanismus» hat der Geist also genug bekommen, oder besser, er hat *nicht* genug bekommen. Aber nun hat er auch die Möglichkeit verloren, sich am «Leben» zu sättigen. Nicht nur, dass die Jahre fortschreiten, im Leben des Dichters und in dem seiner Zeit, zu dem hin, was nach dem Bibelwort uns nicht mehr gefällt. Sondern nachdem der Geist in seiner Humanität sich selber zu süss geworden ist, ist auch die in der Jugend immer wieder beglückende Trivialität des Lebens als Ziel nicht mehr möglich. Und das um so mehr, als dieses Ideal nicht mehr als das

junge erscheint, welches es sich leisten kann, ohne geistige Wählerischkeit zu sein, sondern als das alte, verbrauchte, hoffnungslos ausgeschlampte, das als Gegenstand des Geistes und der Kunst nicht mehr in Frage kommt. Und was in diesem Buch immer wieder als dies Banalisierte geschildert wird, das ist die Vorfrucht der wilden und tödlichen Fehlleistungen des «Lebens», das Gemeine, Rohe, Böse, welches später auftrat. Zwar entwirft Leverkühn mehrfach eine neue Barbarei, welche das Natürliche wieder spannkräftig, unschuldig, naiv machen soll, damit es die Kunst wieder trage; denn es komme nur auf die Kraft an, nicht auf die Gesundheit und Tugend (375). Dass dies der Teufel sagt, nachdem es Leverkühn selbst gesagt hat (96), ist besonders beweiskräftig. Denn wenn der Teufel etwas für sich sein sollte, so ist er es jedenfalls im Bunde mit Leverkühn; auch mit Mann selbst, da der in seinen *Neuen Studien* sich Partien aus den Teufelsreden (375) wörtlich zu eigen macht (91). Aber bis Leverkühn zu seiner neuen Naivität kommt, ist ein ungeheurer Umweg zu machen, der keineswegs über das «Leben» führt; er ist ja kein Mensch der Kurzschlüsse, wie der Kreis um Kridwiss, in welchem die Entstehung der neuen Gläubigkeit auf eine Weise verfolgt wird (557/67), die sogar die eigene Möglichkeit zu intellektueller Verbuchung schliesslich in Frage stellen muss und wird.

Der Geist wendet sich also nun, da er nichts anderes mehr hat, auf sich selbst, um in der eigenen Tiefe die «schwarze Flamme» (Racine) zu entzünden, um die sonst nirgends mehr aufzujagende Intensität zu ergraben, die nur durch das Dämonische ermöglicht wird. Die Dämonie des Geistes ist aber so, dass die der Natur an Gespanntheit, Gefährlichkeit, Umfassung, an Möglichkeit schrecklicher Ausartung fast ein Kinderspiel dagegen ist: sie ist *teuflisch*. Wohlverstanden, das Teuflische ist nicht der Geist selbst, sondern seine falsche verbrecherische Selbstgenügsamkeit, seine Anmassung, alles apriori aus sich selbst bestreiten und entfalten zu wollen, seine angemasste Gottgleichheit.

Leverkühns Weg zu dieser Wendung ist von unausweichlicher Folgerichtigkeit. Er wird von Anfang an geschildert als ein von Natur kühler, verabständeter, stark auf Verstand und Geist eingestellter Mensch, der von da gegen das Natürliche,

gegen Leben, Trieb, Gemüt, Gefühl, menschliche Nähe und Wärme eine bis zur Idiosynkrasie gehende «Heikligkeit» (257) hat, im Sinne der Sartre'schen Empfindung für das «Klebrige», und diese Haltung als den spöttischen Hochmut des Unverstrickten (460) auslebt. Aber schon dieses Wort «auslebt» weist darauf hin, dass kein Mensch eine blosse Hirnmaschine ist; und wovon «lebt» nun genauer dieser Mensch Leverkühn? Auf jeden Fall nicht von einer unedeln Eitelkeit im Sinne billiger Menschenbezogenheit und blossen Überlegenheitsbewusstseins. Gerade solche Bezogenheit fällt unter das Klebrige der Menschennähe, das er nicht erträgt (205/6). Ursprünglich Unedles ist in diesem Menschen nicht. Sogar Unfruchtbarkeit und Lähmung, die aus solcher Geistigkeit sich ergeben könnte, war in Leverkühns «Nähe nur als etwas beinahe Positives und Stolzes, nur zusammen mit hoher und reiner Geistigkeit zu denken» (294). Aber diese ganze Haltung hat auch inhaltlich etwas Positives, das zunächst Lebensmöglichkeit eröffnet. Der Unverstrickte wird einer gewissen lässigen und zunächst undämonischen Spielfreude an den mathematisierenden Stimmigkeiten des Verstandes in Theorie und Handhabung, besonders innerhalb der Musik, jedoch auch in der Mathematik und Philosophie teilhaftig. Diese Freude ist durchaus diesseits tieferer Problematik, sie hat etwas Knabenhaftes im Sinne der Freude eines 13-Jährigen am Technischen des Daseins, am frappant Richtigen, dessen Tiefen er noch nicht begreift. Und diese Richtigkeit hat wiederum etwas Sauberes und Kühles, während die Wirklichkeit als ganze, und das darauf gerichtete natürliche Gefühl ihr gegenüber als unrein erscheint; die Dinge sind bereits ihre eigene Parodie (207/9). Daher Leverkühns spöttisches Auflachen schon als Kind, wenn er hinter einen Trick, eine technische Beherrschbarkeit der Musik schaute, die sich zunächst irgendwie als rein gefühlshaft gegeben hatte (48/9) — ähnlich über die ausgefallenen Musikinstrumente (67). Auch dies ist knabenhaft, das unverstandene Lebensmässige mit seinen Eigenverwicklungen als komisch zu empfinden, während das verstandene Technische daran durch seine glatte Handhabbarkeit Lust erregt. Auch später noch spricht Leverkühn leicht auf jeden Lachreiz an, sogar aus ernster Gesamtverfassung heraus; er «hat einen durstigen Sinn für das Komische» (23). Er kann

dann «bis zu Tränen lachen», und immer erneut (311), über Scherze, oder noch besser, Witze, die den kaltblütigen Leser eigentlich ziemlich primitiv dünken. Ja es gibt darunter Anlässe, über die Tränen zu lachen uns etwas geschmacklos und fast gemütsroh erscheinen will, so klägliche bedrückende Lebenshemmungen von Schildknapps Vater (258/9), und dessen eigene schmerzhafte und niederziehende Erlebnisse mit seinem Gebiss und dessen Ärzten (689/90). Die häufig *gewollte* Künstlichkeit dieser spöttischen Verfassung zeigt sich an den vielfach gestelzt geistreichelnden Äusserungen Leverkühns, besonders in der Jugend, auch in seiner Freude an Silbenstechereien wie bei dem gerade darin geliebten Shakespeare. Es ist ein Streben, den Ton auf jeden Fall ironisch noch höher zu nehmen als es der abgewiesene Anspruch des Lebens ist, und alles andere Wichtige wegwerfend zu behandeln. Leverkühn wirkt z. B. als Schüler nicht durch Einbildung auf seine Leistung aufreizend, sondern gerade weil er sich hochmütigerweise nichts darauf einbildet (70). Das hindert ihn nicht, ein Gespräch mit seinem Onkel, in dem dies Wegwerfende bis zum Äussersten getrieben wird, nachher wörtlich seinem Freunde zu erzählen (75). Überhaupt wird kein Zweifel gelassen, dass er von Anbeginn nicht wohlfeil vergleichende Eitelkeit, wohl aber Stolz empfindet auf seine schöpferischen Fähigkeiten, sich eines grossen Werkes vermisst, und, wenn wir seiner späteren Selbstbezichtigung (753) trauen dürfen, auch des hohen Ruhmes, der damit verknüpft ist. Wir *möchten* ihm aber trauen, wenn wir hören, dass er bei der Bitte an seinen Freiwerber ausdrücklich das mögliche Verdienst vor der Nachwelt ins Spiel zieht (666, 670). Und er bekennt, Theologie studiert zu haben, um durch diesen Gegenstand seine Hybris zu entsühnen (756); doch auch, um sich für seine Kälte zu bestrafen und deren Gegenteil aus sich hervorzuzwingen (204). Dieser Stolz und diese Freude am Werke ist eben eine solche an der durchsichtigen und unaufhaltsamen Selbstmacht des reinen Geistes, und so muss das Werk ihm weitgehend in einer Skelettierung der Dinge bestehen. Sein Verstand spielt mit den Gegenständen, und das ergibt Spott, Ironie, Parodie, Travestie in tausend Abwandlungen, immer durch sich selbst «potenziertes Spiel» (374). Die Dinge haben es nicht besser verdient, weil sie, wie wir sahen,

heute bereits in ihrer Naturhaftigkeit und Unmittelbarkeit verbraucht sind; aber das Ergebnis ist dann, dass sie jedes Eigengewicht verlieren und sich wie Drahtpuppen widerstandslos handhaben lassen. Und damit sind sie kein würdiger Gegenstand mehr zur Kraftübung für diesen nach dem Schweren begierigen Geist, und es bleibt ihm schon hier nichts anderes übrig, als in sich selbst noch die rein technischen Schwierigkeiten künstlich zu häufen. «Nur die Kunst» (dies technisch verstanden) «kann einem Leben Schwere verleihen, das sonst an seiner Fazilität sich zu Tode langweilen würde» (257). Selbstverständlich ist auch in den kommenden Engpässen des Lebensbewusstseins die rasende Befriedigung an der Messerschärfe des Geistes immer wieder anwesend.

Doch die Steigerung der Einwühlung des Geistes in sich selbst zeigt noch ganz andere Abmessungen. Leverkühn gerät jetzt an die Dirne Esmeralda. Wer die tiefere Beziehung dabei aus dem Auge verliert, muss dieses Abenteuer unfasslich kitschig finden. Es gehört zu den «Kruditäten», von denen Mann in einem auf den *Faustus* bezüglichen Briefe selber spricht, und an denen derselbe notwendig reich ist. Der reine Geist, der sich, kühl bis ans Herz hinan, seiner Reinheit überhoben hatte — was in tiefer Abneigung gegen das Geschlechtliche gegipfelt hatte als die Konzentration des Klebrigen, normalerweise physisch Widerstehenden (289/90) — er muss in dem Augenblick, wo er seiner Bedingtheit, des Machtvollen, das, in ihm unlösbar, ihm gegenüber ist, des «unteren Reichs» (11) ansichtig wird, doppelt tief sich selbst entfallen. «Die stolzeste Geistigkeit ist dem nackten Triebe am allerschnödesten preisgegeben» (229). Noch mehr: Es ist gerade das Leben in seiner verbrauchtesten und banalsten Form, dem er, der hierauf so fein Reagierende, zum Opfer fällt. Diese Tiefe des Sturzes ist aber nicht allein durch die Kläglichkeit der Gestalt bemessen, in welcher das «Leben» Leverkühn gegenübertritt, sondern auch durch die Grundsätzlichkeit der Folgerungen, die er bewusst oder zunächst unbewusst daraus zieht. Da er nun gesehen hat, dass der Geist solchergestalt bis ins Innerste durch sein verachtetes Gegenteil bedingt ist, er aber die Bedingung, das «Leben», nicht erfüllen kann, so bleibt ihm nichts, als, nunmehr be-

wusst, in welcher Weise das gegen allen gottgewollten Wesenszusammenhang geht, nochmals tiefer, ja absolut in den Geist hineinzugreifen. Oder, was nun erklärt werden muss, er muss sich für das geplante Werk dem Teufel verschreiben.

Was ist es mit dem Teufel im *Faustus*? Drei Auslegungen gibt es da. Entweder ist er eine literarische Salonfiktion, oder eine Angelegenheit für den Irrenarzt, oder eine Realität. Da wir es uns zum Grundsatz gemacht haben, bei bedeutenden Geisteswerken immer die stärkstmögliche Auslegung als die richtige zu betrachten, so halten wir uns hier an die dritte. Sie *ist* möglich; ist es in einem Grade, dass sie zwingend wird. Wir wollen damit nicht theologische Theorien aufstellen, sondern ergründen, was im tieferen Sinne von der Dichtung selbst gemeint ist; und zweifellos ist der Teufel einer jener zweideutigen Randbegriffe unseres Weltbildes, die es nicht geben kann, die es aber geben muss. Er ist das Äusserste unser selbst, und er ist gerade dadurch das Ganzandere. Es wäre vielleicht nötig, hier ausführlich und vorsichtig anhebend nachzuweisen, dass der reine, physiologisch reine Geist, der seine Naturbedingtheit überheblich oder schicksalsgenötigt überspringt, nicht das Destillat des lebenbefreundeten Humanismus ist, sondern Gift, das Gift des höllischen Engels Sammael (353), das Teuflische. Es wäre nötig, daran zu erinnern, wie das Teuflische hier nicht nur als das absolut Zerstörende, sondern ineins damit als das absolut Schuldige und Schuldigmachende auftritt — erinnern, wie dem Empfinden jedes Wohlgeschaffenen eingeboren ist, der Mensch solle den Namen des Geistes nicht in seiner Nacktheit gebrauchen, er solle in dem nährenden Bereich, in welchen ihm der Geist eingeschaffen ist, verharren und das Unerforschliche darüber hinaus schweigend verehren; wer aber sich und den andern diese Fruchtbarkeit aus Hochmut zerstöre, handle auf ruchlose Weise widernatürlich und werde mit seinem Geist im Nichts gelassen. Der eigentliche Sündenfall ist der frivole Abfall des sich selbst vergöttlichenden Geistes von der «sichtbaren Harmonie» (Heraklit). Er ist allerdings notwendig wie die Freiheit dem Geiste wesentlich ist. Des Wesens Sündenfall geschieht ja nicht durch die Sinnlichkeit, sondern durch den Geist. Doch genug davon. Wir brauchen das alles nicht aufzurufen, weil es in dem Buche selbst mit geballter Überzeugungskraft

in den Mittelpunkt gestellt wird. Der Teufel selbst belehrt uns in Gestalt eines Privatdozenten der Theologie, dass «der vom Sakrosankten ausgehende Lästerungsreiz diese Sache, nämlich das Heilige selbst ist» (sacer bedeutet ja zugleich heilig und verflucht) — wie «der Böse ein notwendiger Ausfluss der heiligen Existenz Gottes» ist (158 — die andern Ausführungen des privatdozierenden Teufels sind trotz seiner Wichtigtuerei ziemlich harmloses Gemeingut ideeller Problematik); oder anders gesagt, dass der Geist prometheisch frei werden muss, aber damit das Böse wird. Die Freiheit des Geistes ist aber nicht «zersetzende» Kritik; nicht diese ist die Leistung des Teufels; «was er will und spendet, das ist gerade das triumphierende Über-sie-hinaus-sein» (367). Und dies Hinaus-sein über «Kritik und tötende Verstandeskontrolle» — was kann das in höchster Form anderes sein als das, was in der Zeit des «Archaischen, Urfrühen» alles trug, und was in diesem Buche immer wieder zumittst umworben wird, der Glaube? Er erscheint hier unter seiner positiven Blickseite als die Bedingung neuer Einfalt, wie auch unter seiner negativen, als der verzweifelte Versuch der totalitären Staaten, den Glauben und seinen Mythos bewusst zu erzeugen (563). Auf jeden Fall ist er die äusserste Spitze des Geistes, seine eigenmächtige «Diktatur» (563), die das Höchste aus sich selbst umfassen und darüber verfügen will. Das Teuflische ist, dass jener Anreiz zur Lästerung gerade aus dem Glauben hervorgeht, zunächst als Lästerung der Wahrheit und ihrer Rationalität. Der Glaube, der als solcher nur aus sich selbst, ununterstützt durch etwaige günstige Natur der Dinge, über den Sinn von Welt und Gott verfügt, ist Hybris, ist teuflisch, wenn er mit seinem ungeheuerlichen Unternehmen bei sich selbst allein gelassen wird; aber derselbe Glaube ist das Gute und Göttliche, wenn er «bewirklicht» wird von dem her, was der Geist nicht beherrscht, von dem «Anderen» her; wenn nicht das ins Leere ragende Ich des Hingebens, des bloss versuchten Durchbruchs über sich selbst hinaus, welcher «das einzige Problem der Welt ist» (474), sondern das anlangende und gedeckte Sich des Hingegeben- und Angenommenwerdens den Vorgang prägt. Der Geist ruft das Höchste und Tiefste auf, und wenn es nicht folgt, und zwar *so* folgt, dass der Geist seinerseits der Folgende war — dann ist er mit sich im Nichts wie

nie zuvor. Diese Zusammenhänge mussten ausgebreitet werden, damit man die «substanzielle Identität des Seligsten mit dem Grässlichsten» verstehe, die innere Einerleiheit des «Engelkinderchors mit dem Höllengelächter» (577/8); ein Motiv, welches zum Schluss des Werkes hin durchaus allbeherrschend, «universell» wird (738).

So ergibt sich zunächst notwendig eine Unseligkeit, welche die tiefste ist, die dem Menschen erreichbar ist. Sie zeigt sich Gestalt geworden in den letzten Werken Leverkühns, die einen «unerbittlich gnadenlosen Charakter» (552) tragen, den man nur durch den göttlichen Ratschluss «Zur Hölle geboren» (716) erschöpfen kann. Immer mehr kreist der Gedanke um die negative Prädestination, in den Kompositionen aus Dante (250/1), im Gebete Nepomuks (716). Auch dieses reine Gotteskind, das es mit unschuldigem Munde sagt, selber die Gnade in Verkörperung, schlägt in dieser Welt aus seiner tiefsten Gnadenart ins Verfluchte um. Denn ist es nicht Angleichung an die verfluchte Naturverderbnis dieser Welt, wenn ein dreijähriges Kind folgende Begrüssungsworte spricht: «Echo dünkt es nicht wohlanständig, länger noch ausser Dach zu bleiben. Es ziemt sich, dass er ins Hüsli geht, um den Oheim zu begrüssen» (702). Klar, dass ein solches Kind, im Naturhaften selbst, am Quell des Seins überformt wie nur der reine Geist, keine Lebenserwartung haben kann.

Diese Unseligkeit muss ihre letzten Folgerungen ziehen. Alle Freude, alle Hoffnung muss zurückgenommen werden (743). Nur noch das Nein, das Leid, das Elend, die Bosheit können die Musen der Kunst sein. Das ist die einzige Echtheit, die noch möglich ist und ein Werk erlaubt (370). Der absolute Kältepunkt des Nichts und der Verdammnis ist erreicht. Der Teufel saugt alle Wärme in sich hinein, um sich verkörpern zu können, und strahlt diese absolute Kälte aus (346 ff.). Die eigentliche Qual ist aber noch nicht das Nichts an sich, sondern die Spannung gegen die absolute Hitze, welche als reines Extrem gleichfalls teuflisch ist und neue Qual bedeutet (381). Der Umschlag des *mechanischen* Nichts in den Fluch, in die absolute Gespanntheit gegen Gnade und Erlösung, welche da erreicht wird, lässt ein ganz heraklitisches Hin- und Herflüchten zwischen den Extremen entstehen. Im Werke zeigt sich das als

Anschein einer Vereinigung von «blutigem Barbarismus und blutlosem Intellektualismus» (570). Eine andere Spiegelung dieses Hin- und Herrasens zwischen Kälte und Hitze zeigt sich im Wechsel von Zuständen tiefster körperlicher und geistiger Selbstlähmung – und von Zuständen eines fiebrigen, sich überstürzenden Schöpfungsdranges und -vermögens, das Höllisches genug an sich hat, um zeitweilig nur als eine besondere Hochform der Qual empfunden zu werden, welche Neid auf die Stumpfheit erweckt, aber doch die letzte, eben prometheische Befriedigung des Erkennens und Sagens gewährt («Die wahre Passion ist Erkenntnis und Verfallenheit in Einem», 374). Sie lässt den Geist sich noch einen Augenblick in diesem Hin und Her halten.

Damit ist aber der Nullpunkt überschritten und die Entwicklung in die heftigste Spannung auseinandergetreten. Die Leben vortäuschenden Eisblumen (31/2) der bisherigen Befriedigung am Spott sind durchschaut, alle Parodie ist als «insipider Übermut der Hölle» (573) erkannt; die Lachlust überschlägt sich in deren «Triumphgelächter» (577); was aber übrig bleibt, ist «Verlangen nach Seele» (576). Denn die Infektion des Geistes, das wird jetzt klar, geschah nicht nur durch die Unreinheit des Lebens, sondern auch durch die Mächtigkeit des Lebens; der Geist wird giftig und fiebrig nicht nur, weil ihn endgültig vor dem Leben ekelt, sondern auch, weil er endgültig Lust zu ihm hat, die er nicht stillen kann. Und das ist wieder ein Stichwort für den Teufel, der ja nicht die Quelle der «Kritik», sondern durch Lieferung von «Reiz-Hyperämie» im Gegenteil die der «prangenden Unbedenklichkeit» ist (367) – des Lebens also. Ohne die Nein-Ja-Spannung zum Leben, ohne das «höllische Feuer unter dem Kessel» entsteht kein grosses Werk mehr; heute kann nur der Teufel in diesem Sinne das Leben vorhalten. Denn von Gott her heisst es: Seid nüchtern und wachsam (754/7).

Aber der Teufel vermag natürlich kein echtes Leben zu verleihen. Das Leben, das er vorzaubert für das Werk, ist auch nur die magische Illumination des Geistes durch sich selbst, beruhend auf der Vergiftung des Hirns durch die «dämonische Empfängnis» und «tödliche Entfesselung» (239) – dies die höch-

ste Steigerung des Nietzsche-Mann'schen Urmotivs von der Krankhaftigkeit des Geistes an sich. Vergiftung leistet zuvörderst die Überschärfung des Geistes, vermöge deren er alle kleinen «komischen» Einzelvorbehalte, alle freundlichen und lebenswahren Illusionen wegbrennt und nun Aug' in Aug' mit der Verlorenheit selbst aus dem Mittelsten heraus gewaltige Werke zu schaffen vermag, welche die Gesamtverfallenheit der Menschheit wie mit Feuersbrünsten erhellen. Der Geist «verachtet herzlich die gewöhnlich und erträglich Sündigen», die auf «Nachsicht» Gottes beruhen — indem er sie zugleich «inbrünstig beneidet» (753). Er verachtet die Lüge von der «Gottseligkeit der Welt», von ihrer «Positivität» und ihrer «Gottesbürgerlichkeit» (744). Denn er muss durch den Mittelpunkt hindurch — da wo «Kunst zu schwer geworden ist und sich selbst verhöhnt, wo alles zu schwer geworden ist» (757) — wo aber durch die massloseste Überspannung des Geistes in sich selbst doch noch der Durchbruch ihr erzwungen wird. So sammelt sich da in Einem die Schuld der ganzen Zeit, er nimmt sie auf sich als echte Schuld, als Lebenszerstörung, und ist verurteilt (757). Die andern aber sind damit ledig, sie brauchen nicht mehr «krank und toll zu sein, wenn *einer* es gewesen ist», und «unmenschlich» (365) — wenngleich sie natürlich grausam genug sind, das ertragreiche Opfer von jenem in Ordnung zu finden, und zu verlangen, er möge ruhig dabei bleiben (664). Alle notwendige Schuld ist aber zu allerletzt, an einem ungreifbaren Ende der Erlösung fähig. Selbst wenn der Schuldige ausdrücklich darauf setzt, dass dieser Umschlag vom Äussersten ins Äusserste kommen *müsse,* so ist doch wiederum das Wissen um die Ruchlosigkeit diese bewussten Darauf-setzens eine raffinierte Qual, die von neuem und ihrerseits die Erlösung objektiv hervorlockt (762).

Aber all solcher Fortgang ist nur möglich, wenn das Schicksal der Eingeengtheit auf den Mittelpunkt des Geistes ebenso sehr bejaht wie auch verneint wird — wenn der Durchbruch zum erlösend Anderen, zum wirklichen Leben ebenso als unmöglich erkannt wie ernstlich gesucht wird. Nur das Ringen um die Natur vermag die Dämonie des Geistes zu reinigen. Dass die Eisblumen tun, als ob sie lebendig seien «und sich aufs beste darum bemühen ... mit sehnsüchtigem Drange ..., ist

jeglicher Achtung würdig» (34/5), und Leverkühn lacht bald nicht mehr darüber. Der Initialaffekt der Vergiftung treibt den Geist so hoch, dass er auf sich selbst ruht wie auf einem glühenden Folterrost, und so einfach *genötigt* ist, den Durchbruch ohne Unterlass zu erstreben — und dass diese Getriebenheit eindeutig genug erzwungen wird, um die Schritte in den ungewohnten und dem Geburtsschicksal eigentlich widersprechenden Raum der Natur tun zu lassen ungeachtet der bei jedem Schritt wie mit Messern schneidenden Schmerzen der «Kleinen Seejungfrau» in den Beinen, deren sinnlicher Besitz damit erst zum Bewusstsein kommt. Nur dies vermag die Gnade in Bewegung zu setzen. Die Seelenlosigkeit ist nun ganz «Bitte um Seele» (576). Aber Leverkühns Ausbruchsversuche, nach einem grundsätzlichen Bekenntnisse zu Sinnlichkeit in Leben und Kunst (630/1) unternommen, werden in allem Konkreten in drei Wellen abgeschlagen: Die Hingabe an den erhörten Freund, an Schwerdtfeger (632/4), der von seiner unbekümmerten erotischen Auslebung her, wo sie ihm dann Fesseln anlegt, Sehnsucht hat nach dem Platonischen und das Platonische in einem fast päderastischen Sinn verwirklichen muss (537/8): er noch einmal die Verkörperung des blauäugigen, sympathischen und etwas flachen «Lebens» aus Manns Jugendwerk. Dann, hierdurch geweckt, der Versuch, eine Frau zu gewinnen; schliesslich die Liebe zu dem «göttlichen Kinde», das den Geist in leichtester Naturgegenwart hinschreitend zeigt. Die Versuche scheitern nicht nur, sie bringen den Leverkühn gegenüber Verstrickten den Tod; und diese Verstrickung wirkt sich wie der Steinwurf in einen Teich aus und reisst mit seinen sich erweiternden Ringen (738) noch andere durch erotisches Scheitern ins Verderben: Ines Rodde, die ihrer Schwester folgt. Noch nie hat Mann so krasse, jeder ironischen Spielerei enthobene und doch lebenswahre Schicksale gestaltet wie unter dem Gesichtswinkel des Weltbildes, das im *Faustus* sich auftut. Schon die wahnwitzige, dumm trostlose Geschichte des Jünglings Klopfgeissel (XIII) wird vom Teufel wie ein Leitmotiv angeschlagen. Dass Leverkühn auch da zuletzt wieder auf diesen rät (724), zur Überzeugung gelangt, jene Menschen durch seine ungekonnten Lebensversuche in das Kraftfeld seiner tödlichen Dämonie gezogen (725) und so ermordet zu haben, ist nichts weniger als wahnsinnig.

Der Ausbruch gelingt also nur im Scheitern des Lebens selbst. Der Zusammenbruch des Endes muss eintreten im Augenblick, wo das Leben bejaht wird. In diesem Moment muss die Tiefe der Missratenheit wie eine verzehrende Stichflamme herausschlagen. Aber sie *schlägt* heraus in den letzten Werken. Es *ist* der «Kreatur eine Stimme für das Weh gegeben», und dies Hinausschreien ist ein Trost (744), der Trost der «Befreiung zum Ausdruck». Ausdruck und Klage sind eins (737). «Klage, Klage! ... Die Klage des Höllensohnes, die furchtbarste Menschen- und Gottesklage, die, ausgehend vom Subjekt, stets weiter sich ausbreitend und gleichsam den Kosmos selbst ergreifend» (736), zur «Klage Gottes über das Verlorengehen seiner Welt wird, wie ein kummervolles: Ich habe es nicht gewollt, des Schöpfers» (744); — ähnlich wie Apelles, jener Schüler des grossen Markion, die Schöpfung voll Spuren der Reue des Schöpfers über sein verfehltes Werk fand. Gibt es mehr für den, der vernichtet wird, als dass Gott selber es *reut,* seine Schöpfung zu vernichten? — Dennoch wäre es falsch, die Idee der Erlösung, weil sie angedeutet und formal bleibt, hier als gebrochen und blass zu bezeichnen, als etwas, das achselzuckend auf sich beruhen gelassen wird — etwa wie im Josephsroman die Hiobsfrage Kains in possenhafter Weise von Gott abgebogen wird. Hier dagegen haben die Dinge selbst das Wort, und da wissen wir Gottes Antwort nicht, wenn die Dinge ihre wahre Verfassung, ihr Nichts zu ihm hinaufschreien. Denn die Antwort kann nur eine Wirklichkeit, eine Tat sein, nicht aber Ideen, Theorien, Hinweise, Schlussfolgerungen, Verkettungen, Widerlegungen, wie wir selbst uns mit ihnen abzuspeisen pflegen, weil wir nichts als unsere Vernunft und unseren guten Willen haben, und das auch tun *müssen,* obgleich diese Verkettungen nicht hinaufreichen. Darum gibt es keinen *Begriff* der Erlösung (in *dieser* Zeit zehnmal nicht), und sie ist nicht objektivierbar.

Es liegt in der Natur der Sache, dass es keine eigentlichen Objektivationen dieser ganzen Dialektik gibt, denn sonst wäre sie schon aus dem Brenn- und Schmelzpunkt herausgetreten und ihrer selbst ledig geworden — so sehr gerade im Werke Leverkühns immer wieder Objektivität umworben wird. Wohl

aber gibt es zwei Spiegelungen des Ablaufs – die eine nach hinten in der Gemeinschaft, welcher Leverkühn angehört, die andere eben in dem Werk. Mann legt grossen Wert darauf, ihn von Anfang bis Ende als im bezeichnenden Sinne deutsch erscheinen zu lassen – obwohl und weil Leverkühn das auch durchaus nicht will, sondern bewusst ein Einzelgänger ist und nach dem Ausländischen strebt, um die Dumpfheit der Einordnung abzuwehren. Dies sind zwei gegensätzliche Positionen, die doch untereinander in genauestem Zusammenhang stehen. Auf der einen Seite neigte der deutsche Geist schon seit Eckhart und Weigel zu dem Ich=Ich Fichtes, zur apriorischen Selbstverstrickung des Geistes, seinem leeren, wahnsinngebärenden Mit-sich-allein-sein, zu einer Art Mönchskrankheit des abgespaltenen Solipsismus, zum Hochmut, die Welt aus der eigenen Tiefe pressen und nicht von ihr abhängen, nicht sich ihr hingeben zu wollen – «ohne Drama und immer das Gleiche» (738); denn es ist kein Gegenspieler, nichts Anderes da – so wie Hölderlins *Empedokles* kein Drama ist, und so wie Hegels *Phänomenologie* «ein ungeheures Variationenwerk» und «immer das Gleiche» ist (738) – ja an zirkuläre Manie grenzend, eine dauernde Selbstvergiftung, eine Unzucht mit sich selbst. Wir haben hier die Sache fast ganz negativ ausgedrückt, wie es zunächst dem Zusammenhang entspricht; es braucht kaum gesagt zu werden, dass sobald jene Haltung von höherer Not erzwungen ist, sie zu grossartigen Tathandlungen, Durchbrüchen durch den Mittelpunkt gelangt, die anders nicht erreichbar sind. Dazu bedarf es gerade der Vergiftung, der Reizhyperämie, der halben Flasche Champagner Bismarcks, um den Deutschen auf seine natürliche Höhe zu bringen (354). Aber meist bleibt es beim Versuche dazu, weil die Not fast nie ganz rein ist, es kommt zu Ausbrüchen exzentrischer Art, die dann die zum Ungeheuren gestauten Kräfte zu wilden Zerstörungen führen. Noch klarer als beim deutschen Idealismus wird dies an der Reformationszeit. Sowohl die Geistigkeit z. B. eines Luther, die Sprache jener Zeit wie fast ihre gesamte bildende Kunst zeigt eine gewaltige Kraft der Subjektivität dumpf, dick, luftlos in sich verfangen und blind nach einem Ausbruch in die Form, ins Objektive ringend und sie dämonisch verfehlend. Diese Atmosphäre, die unzweifelhaft deutsch ist, hat Mann hier mit sei-

nem «altdeutschen» Wesen beschworen: Kaisersaschern (Urbild: Lübeck [1], namenmässig aus Kaiserslautern und Aschersleben zusammengesetzt, um der Analogie mit Nietzsche willen nach Mitteldeutschland verlegt) mit seiner etwas gerümpelhaft zurückstilisierten Seele, die verstaubte Butzenscheibenromantik Professor Kumpfs [2], das ganze gezierte und zugleich plunderhafte, unaufhörlich aus der Rolle fallende (man denke dagegen an Kellers *Meretlein*) Reformationsdeutsch Leverkühns — eine Befassung, die in einem primitiven Sinne auch zu seinen vorläufigen Reserven gehört. Dazu passt (und hier ist Mann Partei, nicht Gestalter) das unruhige und haltlose Ausfahren ins Internationale, welches Leverkühn und dieses ganze Buch kennzeichnet: Das Konstruieren von Interesse und Förderung für im problematischsten Sinne Deutsches in Paris, Genf, Prag (in Wirklichkeit wäre es wohl nichts damit) — als ob damit dem Werk das Siegel der Gültigkeit aufgedrückt würde; ferner die Vertonung französischer und englischer Texte durch den deutschen Tonsetzer, in Wirklichkeit *vermutlich* eine bare Unmöglichkeit. Aber dies ist eben die «Welt» (644. D. u. d. D. 11), das vermeintliche Von-sich-loskommen, das Durchbrechen aus dem «Einsamkeitsgift», der «Versponnenheit», dem «Provinzlerischen», der «Neurose», dem «stillen Satanismus», der «Versiegelung im Hässlichen» (475) — was alles mit dem Deutschen vereinerleit wird. Man kann sich fragen, wie weit die stark parteigängerische Stellung von Mann zu oder vielmehr gegen Deutschland der Herausarbeitung dieser Zusammenhänge, in denen bestimmt ein bedeutender Kern des Wesenhaften ist, im *Faustus* genützt, und wieweit geschadet hat; beides hat zweifellos seinen Anteil. In einer Schicht Manns beharrt die Einstellung der *Betrachtungen eines Unpolitischen,* welche die Massgemeinschaftslosigkeit Deutschlands als Forderung feststel-

---

[1] *Deutschland und die Deutschen,* S. 12/4.

[2] Kumpf sei eine Luther-Karikatur, heisst es in der *Neuen Rundschau* (vgl. Nachschrift); da sie nur die geringsten Züge Luthers gibt, so wirkt sie nur läppisch. Überhaupt ist dieses ganze «Deutschtum» mit Ausnahme eben Leverkühns ein Abbild desjenigen *nach 1530,* als jener ungeheure Durchbruchsversuch vor dem Ziele erlahmt und in tiefer Erschlaffung versackt war. — Sinnbild und Faktor dabei war natürlich auch der Bauernkrieg.

len und festhalten, in andern der darauf folgende «republikanische» Standpunkt, der «gutwillige Angleichung des deutschen Fühlens und Denkens ans Weltnormale» (591/2) erhofft [1] und nach deren Nichtgelingen «die tausendjährige Geschichte der Deutschen als Irrweg, als heillos an jedem ihrer Punkte widerlegt» (687) bezeichnet. Klar, dass die eindeutige Rückwärtsbewertung der Geschichte von ihrem vorläufigen Ende her eine umgekehrte Erfolgsanbetung rohester Art bedeutet; was allerdings zu praktischer politischer Betrachtung untauglich ist, kann künstlerisch von grosser Stimmungsstärke werden, so die Manier im *Faustus,* von Anfang an alles vom Ende überschatten zu lassen, alle Gestalten und Situationen von weiter hinten her zu prägen, unaufhörlich in der Erzählung vorzugreifen, wie mit einem ausgestreckten Arm auf leise dröhnende Wetterwolken deutend, die über allem scheinbar fraglos Aufrechten wuchten. So zeigt sich, wie hier das Leben unterhalb jeden Bewusstseins bereits alle Unschuld verloren hat.

Im Gegensatz zu diesem Gesichtspunkt ist natürlich, was über Musik und Leverkühns Musik gesagt wird, von höchster Bewusstheit. Mann weiss viel und versteht Fachmännisches von diesem Gegenstand; trotzdem kommt es nicht zu jener unbezogenen Ausbreitung von Wissensstoff aus naiver Freude am Bildungsmässigen wie oft im *Zauberberg;* höchstens etwa die erdichteten Ausflüge in Tiefsee und Weltall neigen ein wenig dahin. Meisterhaft ist die schwierige Aufgabe gelöst, schriftstellerisch von einem musikalischen Werk Begriff zu geben, das nie geschaffen wurde. Und schon von da aus muss das Hauptgewicht in der Musik auf das Konstruktive gelegt werden, über das geredet werden kann, und nicht auf die einfache Schönheit einer Melodie, eines Zusammenklangs, welche bestenfalls mit dichterischen Vergleichen einen Augenblick von

[1] In der Schrift *Deutschland und die Deutschen,* deren Formulierungen manches vom Deutschland-Thema im *Faustus* noch näher ausführen, wenngleich nicht immer sehr differenziert, kommt es immerhin zu einer tiefen und wesentlichen Synthese der beiden Einstellungen zu Deutschland. Das «böse» Deutschland ist eine innere untrennbare Dialektik des «guten» Deutschland, und Mann zögert nicht, derselben existentielle Geltung zu geben, indem er sie auch in sich selbst verlegt (gegen Ende).

fernher aufgerufen zu werden vermag — obschon es auch nicht ganz an solchen Augenblicken fehlt. Darüber hinaus ist aber Leverkühns Musik selbstverständlich auch von innen heraus von höchster Konstruktivität, wie das von seinem herb objektivierenden Geist-Standpunkt her naheliegt; und entsprechend seiner Lebenslinie zunächst in gegnerischem Sinne zu unmittelbarer Gefühlswärme (seine Vorliebe für Mendelssohn (223) ist entweder vom Verfasser her politisch bedingt, oder sie soll die Entstehung des Ideals des Hässlichen aus dem Banalen, Gefühlsdicken zeigen). Er hört die Wörter «Kunst», «Künstler» und «Inspiration» als zu romantisch überhaupt nicht gern (42). «Die Musik hat so viel Eigenwärme..., Kuhwärme, dass sie allerlei gesetzliche Abkühlung gebrauchen kann — und auch selber immer darnach verlangt hat» (111). «Der Moralismus ihrer Fom muss als Entschuldigung herhalten für die Berükkungen ihrer Klangwirklichkeit (112). Ihr gilt das «Interesse», eine «Liebe, der man die animalische Wärme entzogen hat» (113). Es bleibt für die Musik dann Ordnung und Gesetze (111), die mathematisierende Strenge, «Probleme wie Schachaufgaben zu lösen» (118). Ein «wunderliches Phänomen» (120), «Auflösung technischer Vexierbilder» (371), eine «der Konvention geneigte Sachlichkeit» (82) — allerhöchstens «eine gegenstandslose Tatkraft im Reinen, im klaren Äther» (127). Alles Gewicht fällt auf Vervielfältigungen der Regelmässigkeiten, welche ebensoviele Bindungsformen sind (299), eine «magische Unterhaltung» durch Vertauschung von Ober- und Unterstimmen, von horizontalen und vertikalen Zusammenordnungen der Töne (118/9). Magisch ist sie eben (301/2), weil die *reine* Ordnung magisch ist, nicht mehr vernünftig; nach der Einsicht der Pythagoräer, die hier verfälscht wird (148), ist Ordnung Vernunftformung *des Irrationalen,* also ausgespannt zwischen sich selbst und ihrem Gegenteil. Die Vernunft *an sich* ist nur formal. Eindeutig wird der rationale Geist erst durch die frei hineingelegte Existenz (so wie auch die Musik *an sich* «Zweideutigkeit als System» ist [74]); und die Existenz fehlt noch. In einem solchen Bilde von der Kunst muss natürlich jedes freie Phantasieelement als bedrohlich erscheinen (294/6), was Freiheit als absolute ja auch ist; hier herrscht dagegen ein Ideal, wonach kein Ton mehr frei ist (298, 738). Entsprechend wird

die Musik in ihrer strengen Gebundenheit weithin apriorisch wie bei Platon und Hegel (der das Sinnliche der pythagoräischen Harmonie als unwichtig beiseite schiebt, XIII 267), nimmt keine Rücksicht mehr auf das sinnliche Richteramt des Ohres, wird rein fürs Auge (96/100), also für den rationalsten, objektivsten, abständigsten der Sinne. Es ist vielsagend, dass Leverkühn sein Hauptwerk nie gehört hat (689). Aber schon hier wird die Gewaltsamkeit offenbar. So schliesst das Ricercar aus dem *Musikalischen Opfer* das Gehörtwerden keineswegs aus, wie behauptet wird (100), sondern gehört zum sinnlich Schönsten, was Bach geschrieben. Ebenso fragwürdig ist der Lobpreis des Klaviers als eines asketischen Instrumentes; — «wo die Musik zwar hörbar, aber auf eine halb unsinnliche, fast abstrakte und darum ihrer geistigen Natur eigentümlich gemässe Weise hörbar werde» (99). Nachher noch stärker: Diese Abstraktheit «bedeute den Adel der Musik, der in ihrer Geistigkeit bestehe», und grosse Original-Klaviermusik lasse «die Musik gleichsam ohne sinnliches Medium, oder durch das Minimum eines solchen, in geistiger Reinheit sehen und hören» (100). Daran ist etwas; jedoch auch hier waltet das platonische Missverständnis wie oben gegenüber den Pythagoräern. Schon deren Musiklehre suchte später Ton und Ohr auf eine Mindestrolle zu beschränken gegenüber Geist und Auge; dennoch blieb es meistens bei einer *Harmonie*-Idee. Und wer je grosse pianistische Kunst gehört hat, weiss, dass höchste Beseelung gerade eines eher spröden, gläsernen, verabständeten Sinnenstoffes diesem Toncharakter eine zweite, blühende Sinnlichkeit zu entlösen vermag (was ihn übrigens, entgegen der mechanisch historistischen Meinung, zu einem höchst geeigneten Vehikel für Bach'sche Musik macht).

Doch die Spannung des Geistes wird auch hier weiter übersteigert. An sich gehörte ja zu den «Dimensionen der Musik», die «alle gleich zu entwickeln und auseinander hervorzubringen wären» (297), auch die Schönheit des Klanges, die Harmonie; und darum ist die Idee eines Kontrapunktes, der die vertikale Harmonie ausschliesst (431/2), nicht höchste Gesetzmässigkeit, sondern ihr Umschlag in anarchische Freiheit des Geräusches. (Typisch auch die ausgefallene Instrumentation von Leverkühns Werken, die sich stellenweise ans Geräuschhafte annähern muss.)

Wenn die Konsonanz das Verwerfliche ist, weil sie der Ausdruck des natürlichen Gefühls in seiner «Stallwärme», Plattheit, Verbrauchtheit, Verlogenheit ist und der Ekel daran geradezu Berufung für Musik (209/11) bedeutet – so bleibt nur die Dissonanz, die «Gradmesser für die polyphone Würde des Akkordes ist», welcher seinerseits «kein harmonisches Genussmittel ist» (120). Dissonanz steht im Hauptwerk Leverkühns «für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhange also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes vorbehalten ist» (573). Und das «harmonisch Herrischste, rhythmisch Labyrinthischste wird angewandt auf das Einfältigste, und wiederum eine Art von musikalischem Kindertrompetenstil auf das stofflich Ausgefallenste» (492). Damit ergibt sich von selbst, dass was für die Musik an Gefühlsbetonung übrig bleibt, die Verhöhnung des Gefühls ist, die Travestie, Parodie, Ironie, das Skurrile, Groteske (423), das Marionettenhafte (dies allerdings mit Kleist'schen Hintergründen, 470). Und da dies alles keine Substanz hat, muss es sich immer wieder aus sich selber heraussetzen, von sich selber Abstand nehmen: Es ergibt eine «künstliche Persiflage» und zugleich «Persiflage der Künstlichkeit, hochspielerische Preziosität» (253). Das «Naturwüchsig-Tölpelhafte wird neben das Komisch-Sublime gestellt und eins am andern lächerlich gemacht» (254); eine «im exklusivsten Sinne ehrgeizige Kunst», eine «selbstzentrierte und vollkommen kühle Esoterik» (337), die «auf alle Weise sich selbst verspottet und parodistisch übertreibt» – was aber «ein Gran Traurigkeit und Hoffnungslosigkeit in das Entzücken mischt» (338). Die «Parodie, mit entleerten Formen zu spielen, könnte lustig sein, wenn sie nicht gar so trübselig wäre in ihrem aristokratischen Nihilismus» (374). Ein solches trübes, «nie entspanntes halsbrecherisches Spiel der Kunst am Rande der Unmöglichkeit» (338) kann nicht das letzte Wort einer fortschrittsfrohen, revolutionären (210/1) Musik sein. Immerhin harrt Leverkühn fast sein ganzes Schaffen hindurch bei jenem Bestreben aus, und so eng das Nebeneinander mit seiner Geistes- und Lebenslinie dabei ist, muss es doch verwundern, dass es erst der letzten Erschütterungen bedarf, um ihm einsichtig zu machen, auch heute «liege zuletzt allem Sein, auch dem

bewusstesten und kompliziertesten, Naivität zugrunde» (235), auch heute gebe es noch die Urgegenstände, wenn man nur gewaltsam genug, mit «knapper Not» (338) gegen sie getrieben wird; es habe die Musik auch in ihrer heiter spielenden Form *nur mit ihnen* zu tun; und wenn sie sich endgültig ins Verbrauchte und Vulgäre entziehen, dann gebe es eben keine Kunst, keine Musik mehr — bestimmt auch keine mehr im Parodistischen, Ironischen, Spöttischen, selbst wenn dies aus sich überschlagender Schwermut kommt (573) — möge auch die Verlegenheit der Musikkritiker diese drei Epitheta in jeder rühmenden Besprechung zeitgenössischer Musik häufen.

Solche Einsicht bricht gegen Ende mehr und mehr durch: Alles Werk ist Erscheinung, Schein, und heute ist aller Schein zur Lüge geworden (280/1). Schon an sich kommt Werk nur aus dem «fast unschlichtbaren Konflikt zwischen der Hemmung und dem produktiven Antrieb ... zwischen Keuschheit und Leidenschaft» und entsteht nur durch «knappes Übergewicht» des «hervorbringenden Impulses über ... die intellektuelle Scham» (235/6). Heute aber ist das Werk überhaupt «gegen die Wahrheit und gegen den Ernst» (280/1). Der Teufel ist heute Verwalter der Wahrheit und des Ernstes, und er war von je gegen die Werke im Sinne des «Seid fruchtbar und mehret euch» (290, 372). «Ernst ist allein noch der höchst konsistente musikalische Augenblick» (280/1) — gleichsam die blosse einsame Urgebärde der Dinge, wie die Maler sie heute bilden wollen. Die Form ist unmöglich geworden, und Form ist nicht ohne selbständigen Schmuckcharakter, aber der «Imperativ der Dichtigkeit zerschlägt das Ornament ... Zulässig ist allein noch der nicht fiktive, der nicht verspielte, der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick ... Die Subsumption des Ausdrucks unter das versöhnlich Allgemeine ist das innerste Prinzip des musikalischen Scheines. Es ist aus damit» (372/3). — Das alles ist richtig, noch über die Intention des Verfassers hinaus. Die Einzelrufe «schreiender Menschen» bei Leverkühn hätten «den Antwortschlag» 'Barrabam!' aus der Matthäuspassion zum klassisch entfernten Vorbild» (572). Auch Bach malt hier, und ohne Zimperlichkeit, das Grässliche, den Höllenaufruhr; aber unter den Händen endigen sich ihm die wilden Pöbelschreie in strah-

lender, ja desto strahlenderer Kadenz, und wir wissen, dass alles, alles gut ist. Und darum — ist jenes noch Kunst, jenes: «einfach die Sache selbst»? Sie *ist* es, indem sie Ausdruck ist. Ausdruck ist Form, neue Form, ist die endliche Gewinnung der Subjektivität des Gefühls und seines Zu-sich-selbst-kommens im höchsten Leiden, in der Vernichtung. Und Ausdruck ist zugleich Erringung der Freiheit. Ein «Werk des Ausdrucks» ist ein «Werk der Befreiung». Allerdings ist «der Umschlag von strengster Gebundenheit zur freien Sprache des Affekts unendlich verwickelter, bestürzender, wunderbarer als man es sich heute träumen lasse» (737). Der Umweg war nicht umsonst. Weil die absolute Gebundenheit alles Konstruktive, Technische bereits positiv erledigt, kann nun die eigentliche Tondichtung «sich hemmungslos der Subjektivität überlassen» (740). So geht auch hier die Erlösung zur Freiheit durch den Mittel- und Nullpunkt, durch das Absolute des Gegenteils hindurch.

In diesem Sinne ist von «glühender Konstruktion» die Rede (276); Idee und Formulierung erinnern an einen andern deutschen Kulturdenker der Gegenwart. Und auch das gemahnt an Jünger, dass in früheren Stadien eine Erlösung der Kunst entworfen wird, vermöge derer sich ihre «Lebensstimmung ins heiter Beschauliche», zu «neuer Unschuld» wandeln wird, und das vermöge gerade des Umwegs über das Bewussteste, scheinbar Unnatürlichste, welcher «alle Künste des Kontrapunkts und der Instrumentation verschwinden und verschmelzen lassen wird zu einer Einfachheitswirkung, sehr fern von Einfalt, einer intellektuell federnden Schlichtheit». Dieses «Objektive, Elementare» wird *gegen* das Romantische vom schärfsten, technisch durchgebildetsten Verstand errungen, der sich zum «Herren» der hochgetriebensten Mittel macht. Die Musik «wird in sich die Dienerin sehen an einer Gemeinschaft, die Kultur nicht haben, sondern vielleicht eine sein wird. Es wird das Natürliche sein: eine Kunst ohne Leiden, seelisch gesund..., untraurig-zutraulich, eine Kunst mit der Menschheit auf Du-und-Du». Diese Entwicklung ist «Läuterung des Komplizierten zum Einfachen», «Durchbruch aus geistiger Kälte in... neues Gefühl (493/5). Hier könnte jedes Wort aus Jüngers «Arbeiter» stammen. Allerdings ist Zeitblom nicht ganz einverstanden;

doch warnt er schon frühzeitig vor seiner Kunstauffassung als vor einer veraltet romantischen (41/2).

Es bleibt noch ein Blick zu werfen auf den Stil, der in Dienst gestellt wird, um eine Schau zu gestalten, die in jedem Sinne zum Äussersten getrieben ist. Auch der Stil ist durch einen Umbruch hindurchgegangen, er ist gewaltsam, zerklüftet, wie zersprengt, und tritt jeden Augenblick aus der Fiktion des rein humanen Berichterstatters, der sich allerdings hier über die «zukömmliche Gedankenebene schreckhaft hinausgetrieben» findet (12), ins Ungeheuerliche hinaus. Manche Unkultur in der grundsatzlosen Verwendung von Fremdwörtern (ein Beispiel für viele: «Telephonate tätigen», 747) könnte man aus dem langen Auslandsaufenthalt Manns und politischer Voreingenommenheit erklären; aber wenn man andere zu gleicher Zeit entstandene Arbeiten des Verfassers vergleicht, etwa die *Neuen Studien,* so ist das friedliche, kultiviert-preziöse Hingeschnörkel älterer Stilperioden noch durchaus in Kraft — stellenweise bereichert um den wenig anmutenden Parteigänger- und Volksversammlungsjargon eines etwas östlichen «Antifascismus», der mit Manns mangelnder Berufung zum Barrikadenkämpfer in auffälligem Widerspruch steht. Und ebenso ist da noch durchaus der himmelblaue amerikanistische Glauben an den humanen, fortschrittlichen, lebenbefreundeten Geist, an den «Meliorismus», wie Mann mehrfach sagt, in Geltung. Was also ist geschehen, dass dieses wilde Buch *Doktor Faustus* entstehen konnte? Was weiss Thomas Mann von sich selbst als dem Verfasser dieses Werkes? Wie weit geht sein Bewusstsein von dem, was er da — was durch ihn gemacht worden ist? Es gehört zum Seltsamen dieser Zeit, wie ein Autor, der mehr über das eigene Werk gedacht und geschrieben hat als irgendein anderer, ein solches Mass von Unbewusstsein über sein bedeutendstes Erzeugnis bewahren konnte. Es gehört zum Seltsamen, dass ein masslos kluger, masslos verspielter Schriftsteller mit siebzig Jahren zum grossen Dichter wird, zum unwissenden «göttlichen Mundstück» (N. St. 87). Einerseits geht das Bewusstsein hier so weit, dass fast alle Gestalten des Romans Träger einer geschmacklos überdeutlichen Namenssymbolik werden — die sie dennoch mit ihrem unbewussten, selb-

ständigen künstlerischen Leben zu überwachsen wissen. Mann selbst geht bis zur Gemütsroheit, indem er die Urbilder bestimmter Figuren öffentlich bezeichnete, und dennoch bleibt dieses Widrige für den geistigen Wert des Werkes durchaus gleichgültig.

Wir zweifeln also, ob Manns Bewusstsein die Folgerungen aus dem Zustandekommen dieses Buches so weit gezogen hat, wie sie gezogen werden müssen. Seine eigene Weltanschauung bekennt er in den «Neuen Studien» (183/5) als einen etwas blassen Hegelianismus der Zeitgemässheit, von der aus nicht einmal, wie er glaubt, der Fascismus bekämpft, geschweige denn der *Doktor Faustus* verstanden werden kann. Wer diesen aber wirklich versteht, muss unseres Erachtens von da zu Folgerungen ähnlich denen fortschreiten, die hier am Ende stehen sollen. Die Barbarei des Totalitarismus ist nicht reines Aufbrechen roher Naturhaftigkeit im Menschen, der man einfach den «Geist» vorhalten könnte, sondern sie ist immer noch Reaktion auf die mass- und ruchlose Abspaltung und Selbstgenügsamkeitserklärung des Geistes seit Anaxagoras, Platon und einem *missverstandenen* (daran möchten wir festhalten) Christentum. Diese Abspaltung ist aber nicht dadurch zu heilen, dass die Natur dem Geiste ihr Verneintwerden einfach heimzahlt und zurückgibt — nicht einmal durch Bemisstrauung und Einschränkung des Geistes. Die barbarische Reaktion, welche diese Art von Heimzahlung beabsichtigte, ist nicht dadurch auszurotten, dass der Geist auch als angeblich harmlos lebenbefreundeter einfach in seine alte Diktatur wieder eingesetzt wird — welcher ja heute nicht mehr eine tausendjährige Frist zur Aufbrauchung der Naturreserven gesetzt wäre, sondern die Wetterwolke des Gegenstosses schon vor ihrem ersten Regierungsakte über dem Haupte hinge. Die Heilung läge vielmehr da, wo durch eine mühselige, von den untersten Gründen demütig und mutig heraufgeführte und keine Einzelauseinandersetzung scheuende Zusammensetzung von Geist und Leben beide auf ihr Höchstes gebracht würden; und da, wo diese Steigerung wiederum die Zusammenfügung erforderte und ermöglichte, und sie in gegenseitiger Übergipfelung zu einem laufenden Kräftespiel machte. An dem Bestand dieser Lösung wird aber, um einen jahrtausendealten, gewiss nicht fruchtlos begangenen Irr-

tum wieder gut zu machen, Leiden, Ringen und Denken der Menschen wenigstens Jahrhunderte arbeiten.

Nachschrift. Kürzlich hat Thomas Mann die ersten Kapitel eines Buches *Roman eines Romans* in der *Neuen Rundschau* (Winterheft 1949) veröffentlicht, das die Entstehung des *Doktor Faustus* schildert. Man wäre enttäuscht, wollte man in diesem locker gefügten Geplauder einen ebenso substanziellen Ertrag wie etwa in Gides *Journal des Faux-Monnayeurs* ausheben. Immerhin stellen diese Ausführungen einige wesentliche Bestätigungen unserer obigen Betrachtungen bereit; sollte das fertige Buch Weiteres der Art nachliefern, so wäre nach seinem Vorliegen mit einigen Bemerkungen darauf zurückzukommen. Am wichtigsten dünkt uns da der wahrhaft im Mittelpunkt heutiger Kulturproblematik stehende Ablauf, mittels welchem aus dem Bewusstsein in seiner überhellsten Form sich ein neues Unbewusstsein nach innen absondert, das im Verein damit ein neues Dichtertum ermöglicht. Schon im Josephsroman lief dieser Prozess an und zeigte inmitten eines höchst ironischen und gebrochenen Darstellungsstiles Partien von echt mythischem Atem — was sich einmal einzeln zu untersuchen lohnte. In der Geschichte des Faustus-Romans wird das alles noch handgreiflicher. Dass das allgemeingeistige Bewusstsein Manns mehr und mehr verflacht, darüber lässt gerade der vorliegende Bericht, der stellenweise ins Nichtige übergeht, kaum einen Zweifel übrig; wie sollte es bei so dürrem politischem Parteigängertum auch anders möglich sein? Schon jetzt versteht der Verfasser das mythische Element im Josephsroman nicht mehr; er rühmt sich, den Mythos da endgültig humanisiert, ihn wie ein erobertes Geschütz rückwärts gegen die Gegenrevolution gerichtet zu haben (N. St. 170). Im Sinne dieses Parteimenschentums häuft Mann hier nun die grundsätzlichsten Absagen an sein Ursprungsland, und er rechnet sich das hoch an. Den Gedanken, nach Deutschland zurückzukehren, weist er weit von sich und erhebt heftigen Einspruch gegen ein unter den Emigranten «überall lebendiges sinistres Pro-Deutschtum». «Mit was für einer revolutionierten, proletarisierten, nackt- und blossen, zerrütteten, glaubenslosen Volksbande wird man es zu tun haben nach diesem Kriege! ... Für eine dezente liberaldemokratische Republik ist dieses Land verloren.» Nicht auszudenken, was der Verfasser der «Bekenntnisse eines Unpolitischen» zu diesem Satz angemerkt hätte. Und die Absage dehnt sich jetzt auf Europa schlechthin aus, das «versunken, verloren und vergangen ist, nach eigenem Willen» (67). Im selben Masse nimmt das Bekenntnis zu Amerika dithyrambische Töne an. In Roosevelts (über den Europa ja zurückhaltend zu denken beginnt) Amerika Amerikaner geworden

zu sein, das erweckt Leidenschaft (64); kein Wunder, dass Mann gern einwilligt, eine Wahlrede für ihn zwischen den Darbietungen von Bauchrednerinnen und Zauberern zu halten (78). — Und aus dieser Bewusstseinslage heraus schuf nun Thomas Mann ein Buch, das man nach Liebe und Hass das deutscheste seiner Bücher nennen muss! Sehr natürlich, wenn ihm davor bange wird. Er fürchtet, «einen neuen deutschen Mythus» zu schaffen, und nimmt sich vor, die «Thematik des Buchs ... so vollkommen wie möglich ins allgemein Epochale und Europäische aufzulösen». Das ist so weit gelungen, als eben in mancher Hinsicht die deutsche Problematik Vorhut der europäischen ist, aber *nicht* gelungen im Sinne des «Auflösens», und bestimmt nicht durch die ganz äusserliche Vervielfältigung der zwischenstaatlichen Beziehungen, in welche Leverkühn hineingestellt wird. Hineingestellt: denn er hat von Natur keine Verwachsenheit mit seiner Umwelt und seiner Menschenumgebung. Dieses solipsistische Element, das in besonderem Masse eine deutsche Dämonie ist und in der deutschen Philosophie einen so tiefgrabenden Ausdruck erfahren hat, wird hier von Mann seinem Helden ausdrücklich als wesensbestimmend bezeugt. Am Anfang der Arbeit notiert er: «Was noch fast völlig fehlt, ist die menschenfigürliche Ausstattung des Buches, die Füllung mit prägnanten Umgebungsfiguren ... Die Entourage ist erst zu erfinden und festzustellen» (31). Daher das vielfach Beziehungslose der Schicksale innerhalb dieser «Entourage». Leverkühn ist völlig allein, monologisch nach innen gewandt, unvergleichlich, unbestimmbar («Romanfiguren im pittoresken Sinne durften nur die dem Zentrum fernen Erscheinungen des Buchs ... sein — nicht seine beiden Protagonisten» [68]); es gibt für Leverkühn kein Einander der Abspiegelung, er ist wie Gegenstand einer Negativen Theologie. Darum ist er aber gerade in seiner Keimzelle schon ganz anwesend, aus *einem* Punkt heraus monadisch zu entwickeln. «Als ich in jener Sonntagmorgenstunde zu schreiben begann, muss das Buch ... nach seinem Hergang, ... offen und übersichtlich vor mir gelegen haben; ich muss darin Bescheid gewusst haben so weit, dass es mir möglich war, sofort mit seinem Motiv-Komplex in toto zu arbeiten, den Anfängen gleich die Tiefenperspektive des Ganzen zu geben und den von seinem Gegenstand aufgeregt erfüllten, immerfort bedrängt ins Späte vorgreifenden und sich verlierenden Biographen zu spielen» (38). Auch hier also sehen wir eine fast hellseherische, unbewusstere Schicht, der das Bewusstsein befremdet zusieht, für das eigentlich Dichterische verantwortlich.

Am fesselndsten aber gestaltet sich diese Beziehung im Verhältnis zur Musik. Wir hören hier mit Staunen, dass Mann eigentlich gar kein Verhältnis zur zeitgenössischen Musik hat und sein Mitleben

kaum über Wagner hinaus ausdehnt. Nun war es klar, dass Leverkühn, der mit dem deutschesten Mittel, der Musik, den Abgrund der Gegenwart aussagen und dessen Überwindung fernher andeuten musste, dies nicht in den Formen von Schumann tun konnte. Es gehörte eine Musik her, welche das Chaotische, Dissonante schon in ihren technischen Grundlagen trug; und hierfür fand Mann ein Modell in der Zwölfton-Musik, deren Urheberschaft Arnold Schönberg sich zuschreibt. Es ist aus der Tagespresse bekannt, mit welcher Kleinlichkeit dieser seine vermeintlichen Erfinderrechte Mann gegenüber verfochten hat. Aber für Mann war diese Erfindung ja nur Material des Materials. Denn eine Stufe höher steht nun das Entlehnen der philosophischen Musikzergliederungen im *Faustus* bei Theodor Wiesengrund-Adorno, über das sich Mann mit schöner Aufrichtigkeit ausspricht, ohne zu markten. Auch hier spielt das Auseinandertreten des Bewussten und Unbewussten seine Rolle. Mann nennt Adornos Stil «überschärft» (43). Wenn man dessen und Horkheimers Buch *Dialektik der Aufklärung* (Querido-Verlag, Amsterdam) zur Hand nimmt, so sieht man, dass dieser Ausdruck keinesfalls zureicht. Es ist hier vielmehr ein Grad von Überpointiertheit der Analyse erreicht, dass dieselbe in der Art einer Schneeräumungsmaschine alles auseinanderreisst und in die Luft wirbelt, was sie anrührt. Wenn wir aus Manns Erzählungen hier erfahren, dass neun von zehn Menschen seines Umgangs (abgesehen von Anglo-Amerikanern) Juden sind, so versteht man die oben erwähnten literarischen Ausbrüche von Ungerechtigkeit gegen diese — Ausbrüche, die aus einem lange und unbewusst angesammelten Ressentiment des eher schweren und bürgerlichen Charakters von Mann gegen die «Überschärfung» herrühren. Dazu kommt noch, dass Adornos Theorien unaufhörlich mit jenem Rückschlag des Rationalen ins Mythische arbeiten, welche Chaim Breisacher in plumper Form darbietet und verbreitet.

Aber auch über solchen allgemeinen Theorien baut sich Manns eigentlich dichterische Verwertung der Musik erst auf. Denn was *gemeinhin* mit dem dissonanten und atomisierten Charakter der zeitgenössischen Musiktechnik gemacht wird, ist nichts als kleinliche, nichtsbesagende Zerstörung (in den anderen Künsten ist es ja kaum anders). Und was mit der Theorie im Stil von Adorno gemacht werden kann, ist wiederum schliesslich nur, zu postulieren, rationale Örter apriori zu deduzieren, wo die grosse gestaltete Musik des Abgrunds sich erheben *sollte*. Da bleibt dem Dichter das Eigentliche zu tun. «Nichts läppischer, in einem Künstlerroman, als Kunst, Genie, Werk nur zu behaupten, nur anzupreisen, von ihren seelischen Wirkungen nur zu schwärmen. Hier galt es Realisierung, galt Exaktheit» (40). Es ist das eigentlich Grosse, dass eine Musik fast greifbar ge-

macht wird, die es gar nicht gibt: eine Musik, welche den Abgrund entfesselt, den Höllensturz wirklich vornimmt, aber doch noch die Kraft besitzt, diese Orgie des immer tiefer in sich selbst taumelnden Nichts, dieses Auseinanderfahren ins Chaos im letzten Augenblick durch eine äusserste Gestaltung zu umgreifen — und in ihr, die nur noch Form, nur noch die Form der Unform ist, ganz formal eine mögliche Gnade anzudeuten — sei die Einheit beider Seiten auch nur ein Schrei, der zugleich von grassem Entsetzen vor der Verdammnis und von rasender Bitte um Rettung erpresst ist. (Von *einer* Musik allerdings, die es *gibt*, könnte eine Anregung ausgegangen sein. Sie ist eine Art umgekehrtes Spiegelbild der eben geschilderten: Während dort mit den Bränden der Verzweiflung der Silberstreifen eines fernen Morgenrots gemalt wird, werden anderwärts die höchsten festesten Worte des Glaubens mit einer Musik gegeben, welche ganz von unten her, ganz gnadenlos, vergeblich hinanstrebend aus hoffnungslos unharmonischem Grundstoff gewaltig gestaltet ist. Es ist, dies drängte sich uns letzthin immer wieder auf, Beethovens Missa Solemnis, die ganz durchgellt ist von Angstgeheul, in der selbst das Amen und das Resurrexit ein grelles Aufschreien der jeder Umfangenheit Entfallenen ist.) Jedenfalls ist Mann auch hier über Adornos Zusprache hinausgegangen: Für diesen bleibt nach Aufdeckung der Dämonie des Geistes noch die allernaivste marxistische Dogmatik übrig; und damit eröffnet sich immerhin ein Weg zurück, in die Naivität, dahin, dass der Geist von seinem eigenen Prinzip ferngehalten wird und so der Regression in die Dämonie entgeht, mittels welcher er sich, wie Adorno unaufhörlich hervorhebt, bereits in jedem Mythus selbst wiedererkennt. Hier liegen die Instinktwurzeln dafür, dass jede totale Revolution nach ihrem Sieg die staatserhaltende Kunst eines milden, lahmen Klassizismus fordert, wie wir ihn unter Napoleon und unter Hitler und unter Stalin am Werke sehen. Für Leverkühn ist die Lage anders. Nachdem der Geist, mit seinem «aufklärerischen» Prinzip eingesperrt und bis zur Raserei an sich selbst überhitzt, die Natur an Dämonie um ein Unendliches hinter sich gelassen hat, bleibt für den ehrlichen, «stolzen» Leverkühn, der «von Sterilität bedroht», sich um den Preis teuflischer Lebensvergiftung «enthemmt» (34) und sich dadurch rückwegslos, todesmutig auf die Bahn des Geistes gebracht hat — für ihn bleibt *nichts* übrig; das Nichts. Und damit ist am Horizont die Erlösung möglich. Dass Mann in seinem Bewusstsein immer noch glaubt, damit eine Parallele zu dem «fascistischen Völkerrausch» geliefert zu haben (34), ändert nichts daran, dass sozusagen das Gegenteil der Fall ist — und dass der *Faustus* sich über diese ganzen Primitivitäten in den Bezirk einer wahren Menschheitsdichtung erhebt.

NOTIZEN ÜBER DEN APHORISMUS

Von Hermann Ulrich Asemissen.

1.

Es ist seltsam: der Aphorismus als ein ausgesprochener Liebling des literarischen Publikums ist das Aschenbrödel der literarischen Wissenschaft. Man schätzt wohl seine Dienste und weiss einiges von seiner Vergangenheit. Man kennt auch dies und das von seinen Eigenschaften. Aber man ist vor Verwechslungen nicht sicher. Und letztlich bleibt ungewiss, wer er eigentlich ist. So ist selbst seine gewissermassen amtliche Registrierung in den Nachschlagewerken äusserst vage und kontrollbedürftig. Viel mehr als das blosse Faktum seiner Existenz ist nicht verzeichnet. Nicht nur «besondere Kennzeichen», sondern überhaupt seine eigentlichen Personalien fehlen. Denn dass Aphorismen «abgerissene, miteinander nicht in unmittelbarem Zusammenhang stehende Sätze» seien, ist nicht ihre spezifische Eigentümlichkeit, sondern eine allgemeine Ausdrucksmöglichkeit sprachlicher Werke überhaupt. Zudem betreffen solche und ähnliche Bestimmungen gar nicht den Aphorismus selbst, vielmehr nur seine Beziehung zu anderen Gebilden gleicher Art. Aphorismen unter sich sind betont ungesellig im Gegensatz zur Masse gewöhnlicher Sätze. Ihre Versammlungen sind zusammenhanglos. Aber es ist sinnlos, von einem einzelnen Aphorismus zu sagen, dass er zusammenhanglos sei. Um so mehr scheint es sinnvoll und notwendig, zu fragen, was denn den einzelnen Aphorismus vom einzelnen gewöhnlichen Satz unterscheidet.

Schon unter bloss formalen Gesichtspunkten also sind die üblichen Definitionen des Aphorismus unzureichend. Wer sich in einem Lexikon Auskunft über ihn holen will, wird unverrichteter Dinge bleiben.

Der traditionelle Ausweg ist die Orientierung am Wort. Man untersucht seinen ursprünglichen Bedeutungsgehalt und seinen Bedeutungswandel im Sprachgebrauch und schöpft aus, was man durch den Namen über die Sache erfahren kann, bis man meint, sich ihr selbst zuwenden zu können. Man schlägt eine Notbrücke und lässt sich hinübertragen.

So hat es Lessing in seinen schönen *Anmerkungen über das Epigramm* gemacht. Aber beim Aphorismus ist der Ertrag nach der einen Richtung (aphorismos = definitio) zu karg, nach der anderen gar zu reich, als dass er sich lohnend auswerten liesse. Die Wortbedeutung besagt fast nichts, und die Wortverwendung umfasst von Hippokrates bis heute alles, was sich an Prosaaufzeichnungen einem systematischen Zusammenhang und den gebräuchlichen literarischen Klassifikationen nicht fügte.

Die Unbrauchbarkeit des Verfahrens in diesem Falle zeigt seine Bedenklichkeit in allen Fällen. Tatsächlich führt eben die Wortbedeutung nicht zu der Sache, sondern «bedeutet» sie nur. Sie ist nicht der Weg zu ihr, sondern nur der Wegweiser, von dem darum nicht mehr zu erwarten ist, als dass er eventuell in die richtige Richtung zeigt. Folgt man seiner Weisung, so ist die widerspruchsvolle Schwierigkeit nur aufgeschoben, nicht aufgehoben. Man fragt, wie der Aphorismus aussieht, und muss ihn dennoch schon vor Augen haben, um ihn überhaupt finden zu können. «Wer vom Ziel nicht weiss, kann den Weg nicht haben» (Morgenstern).

2.

Die umfangreiche, aber inhaltsarme Verwendung der Bezeichnung Aphorismus legt den Verdacht nahe, dass sie vielleicht gar keine besondere literarische Gattung bedeute, sondern nur ein Verlegenheitsbegriff sei, ein Sammelkasten für aufgelesene literarische Bruchstücke. Und die methodische Schwierigkeit, hier eine klärende Musterung abzuhalten, macht geneigt, diesem Verdacht Raum zu geben. Dennoch kann die Existenz eines besonderen literarischen Gebildes, das in der Menge der sogenannten Aphorismen hier und da verborgen liegt, bei genauer Betrachtung nicht übersehen werden. Denn sein Anblick ist reizvoll und hebt sich dadurch hervor.

Es gibt das Phänomen einer ganz bestimmten ästhetischen Wirkung, die ein Teil der grossen Mannigfaltigkeit von Aphorismen ausübt. Es ist ein besonderes Wohlgefallen, ein besonderer ästhetischer Genuss. Eine solche besonders geartete Wirkung muss von einem besonders gearteten Gebilde rühren. Aber

während dieses direkt nicht gesucht und untersucht werden kann, ohne irgendwie schon vorgegeben zu sein, lässt sich das Wirkungserlebnis im eigenen Inneren leicht unmittelbar in seiner Eigenart fassen und vergegenwärtigen. Es kann darum als Kriterium dienen. Wo es sich einstellt, muss sich die Ursache befinden, deren Wirkung es ist. Die «Bevorzugung», die den Reiz beantwortet, ist der Akt, der den eigentlichen Aphorismus entdeckt.

Diesseits aller philosophischen Wesensproblematik ist auf diese Weise ein Verfahren möglich, auf Grund dessen sich all das, was Aphorismus genannt wird, Stück für Stück kritisch mustern lässt. War der Name des Aphorismus nur ein ungefährer Wegweiser zu ihm hin, so ist seine spezifische Wirkung in ihrer Vergegenwärtigung gleichsam eine zuverlässige Wünschelrute, mit deren Hilfe er sich aufspüren und auf seine Wesenszüge untersuchen lässt.

3.

Es gilt einen kritischen Gang durch aphoristisches Gelände, eine möglichst umfassende Aphorismenlektüre. Eine solche grosse Musterung sortiert die Aphorismen nach wirksamen und unwirksamen. So oft jener spezifische ästhetische Genuss sich einstellt, gibt sich ein echter Aphorismus zu entdecken. Aber das ist selten. Es ist erschreckend, dass die wirksamen Aphorismen sich als sehr kleine Minderheit herausstellen. Aber es darf die Strenge der Musterung nicht mildern. Die Anzahl der Exemplare kann kein Kriterium für die Existenz einer Gattung sein.

Andererseits ist das Ergebnis auch vorteilhaft. Denn die geringe Zahl der wirksam befundenen Aphorismen erleichtert die Feststellung ihrer gemeinsamen Merkmale und die Fixierung einiger Beispiele zur vorläufigen Verdeutlichung.

> Greise geben gern gute Lehren, um sich zu trösten, dass sie nicht mehr imstande sind, schlechte Beispiele zu geben.
> (La Rochefoucauld)

> Es gibt Zeiten, wo die öffentliche Meinung die schlechteste aller Meinungen ist. (Chamfort)

Die Weltleute haben eine besondere Art von Gelehrsamkeit: sie wissen von allem genug, um verkehrt darüber sprechen zu können. (Vauvenargues)

Grosse Leidenschaften sind Krankheiten ohne Hoffnung. Was sie heilen könnte, macht sie erst recht gefährlich. (Goethe)

Es ist eine ganz bekannte Sache, dass die Viertelstündchen grösser sind als die Viertelstunden. (Lichtenberg)

Mutige Leute überredet man dadurch zu einer Handlung, dass man dieselbe gefährlicher darstellt, als sie ist. (Nietzsche)

Im Unglück finden wir meistens die Ruhe wieder, die uns durch die Furcht vor dem Unglück geraubt wurde. (Ebner-Eschenbach)

Da zeigt sich als wohl elementarstes das Merkmal: Selbständigkeit. Es ist das positive Korrelat der negativen Bestimmung, die sich in den üblichen Definitionen fand. Aber es besagt als Positivum weitaus mehr. Es zieht den Kreis viel enger, stellt einen höheren Anspruch und besagt, dass die Zusammenhanglosigkeit kein Mangel des Aphorismus ist, sondern ein Luxus, den er sich leisten kann. Der gute Aphorismus braucht keinen Vordersatz, keinen Nachsatz und keinen Kommentar. Er genügt sich selbst. Das zeigen alle wirksam befundenen Aphorismen. Und das zeigt die Gegenprobe. Nimmt man ihnen die Selbständigkeit, so nimmt man ihnen die Wirksamkeit.

Doch macht die Selbständigkeit noch nicht den Aphorismus aus. Auch unter den ausgemusterten Aphorismen finden sich solche von selbständiger Art. Da sind in grosser Anzahl Allegorien, bildhaft anschauliche Vergleiche, lyrische Augenblicksbilder. Auch sie alle sind sich selbst genug, beruhen in sich — und sind doch keine eigentlichen Aphorismen. Auch sie alle haben in ihrer Art eine ästhetische Wirkung — aber es ist nicht die spezifisch aphoristische. Dass umgekehrt auch unter den wirksamen Aphorismen viele von anschaulich vergleichender Art sind, scheint die Scheidung erst recht zu erschweren. Aber gerade an ihnen zeigt sich die Bedingung der aphoristischen

Wirksamkeit. Die Anschaulichkeit muss mehr als nur ihren Selbstzweck enthalten, um zum Aphorismus zu werden. Es muss eine Erkenntnis hinzukommen. Nicht eine blosse Ansicht, sondern eine Einsicht will der echte Aphorismus bieten.

Jedoch: nochmals verlangt der Blick auf die ausgemusterten Aphorismen nach genauerer Bestimmung. Denn auch unter ihnen gibt es noch solche, die beides — Einsicht und Selbständigkeit — vorzuweisen haben. Besonders deutliche Beispiele sind Sätze mit apriorischem Charakter, die zum grössten Teil in ihrer erfahrungsunabhängigen Einsichtigkeit entweder einer Begründung nicht bedürfen oder einer Begründung gar nicht fähig und darum notwendig selbständig sind.

Nur was in sich selbst verständlich ist, kann in sich selbst beruhen. Darin sind sich apriorische und aphoristische Sätze natürlicherweise gleich. Doch ausserordentlich folgenreich ist der Unterschied, der sich bei ihrem weiteren Vergleich zu entdecken gibt.

Apriorische Sätze sagen etwas — im weitesten Sinne — Selbstverständliches. (Daher ihre Reizlosigkeit und Anonymität.)

Aphorismen sagen etwas nicht Selbstverständliches. Aber sie sagen es so, dass es sich scheinbar von selbst versteht. (Daher ihr Reiz und ihre Individualität.)

Es liegt auf der Hand, dass sie ihren besonderen Zweck nur mit besonderen Mitteln erreichen können.

4.

Das Selbstverständliche ist ohne Argumente fest begründet. Was nicht selbstverständlich ist, bedarf des überzeugenden Beweises. Was aber ohne selbstverständlich zu sein sich doch von selbst verstehen soll, muss alles Für und Wider in sich aufgehoben haben.

So ist es beim Aphorismus. Nie gibt er die Einsicht einfach als fertig Eingesehenes. Es wäre der Diskussion ausgesetzt. Sondern er vermittelt die Einsicht als Prozess, als Einsichtnahme. Aber er lässt sich das nicht anmerken. Sein Geheimnis liegt darin, dass er mehr sagt als er ausspricht. Was von ihm vernehmbar ist im gewöhnlichen Sinne, ist nicht er selbst. Sein Eigentliches liegt dahinter. Es ist nicht einfach zu vernehmen. Wer eine Reihe von Aphorismen so schnell wie gewöhnliche

Sätze aufzunehmen versucht, wird bis zu ihrem letzten Sinn kaum durchdringen können. Das Mehr an Denkzeit und geistiger Anspannung, das der Aphorismus ihm — meist unvermerkt — abverlangt, zeigt seinen inneren Bau. Er ist mehrdimensional: ein Gedanke mit Hintergedanken. Der geäusserte, vernehmbare Gedanke ist zugleich Ausgangspunkt und Ziel einer geistigen Exkursion, die von ihm fort und zu ihm zurück führt, ohne sich auf andere Äusserung zu stützen. Während die Gedankenführung gewöhnlich von Satz zu Satz eindimensional und geradlinig zu einem entfernten Ziele fortschreitet, wobei jeder Schritt einzeln markiert ist, bleibt dem Aphorismus die Denkbewegung immanent. Sie entspringt einer Spannung, die durch die heimliche Doppelbedeutung der formulierten Aussage erzeugt und geformt ist. Die Formulierung ist nur die augenfällige Verkörperung des Aphorismus. Sein Gehalt ist verborgen und wird erst im Nachvollzuge der Gedankenbewegung offenbar. Darin liegt seine merkwürdige Besonderheit.

Der Aphorismus in seiner repräsentativen Gestalt ist das Denkmal seines eigenen Gedankenganges. Wer seinen Sinn begreift, ist zum Nach-denken angewiesen und durchläuft in der Verfolgung des Gedankenganges die Gründe und Hintergründe, die zum einleuchtenden Endergebnis führen. Dies ist nie unbegründet. Doch hat es die Begründung nicht vor sich, sondern unvermerkt schon hinter sich. Und daher kommt es, dass es sich scheinbar von selbst versteht.

Auf solche Weise sagt der Aphorismus, was er zu sagen hat, indem er es verschweigt. Weniger rätselhaft, aber im Grunde den alten Orakeln ähnlich, fesselt er gerade dadurch, dass er von sich fort an das eigene Denken verweist. Und ausserdem: da er die Einsicht nicht selbst gibt, sondern finden lässt, bereitet er dem Leser leicht die Illusion, sie sei die seine. Es ist ja sein eigener Gedankengang, der zu ihr führt, und darum seine eigene denkerische Befriedigung. Mit einem gewissen Recht weiss er sich dem Autor nahe oder hegt gar kollegiale Gefühle für ihn.

Mit dieser klugen Rücksicht auf Menschliches und Allzumenschliches sichert sich der Aphorismus seinen Erfolg. Und er sichert sich so nicht nur seine theoretische Geltung, sondern

auch seine praktische Wirkung. Denn wo er belehrt, lässt er den Lernenden sich scheinbar selbst belehren. Und wo er verurteilt, lässt er den Angeklagten sein eigener Richter sein.

5.

Jedes Denkmal hat einen bestimmten Charakter, mit dem es seiner Bestimmung dient. Das Denkmal Aphorismus muss seiner Bestimmung gemäss in erster Linie als Denkreiz fungieren. Es muss einen Anreiz zum Denken bieten, der stark genug ist, den Leser zum Antritt des bestimmten Gedankenganges zu nötigen.

Der echte Aphorismus verwendet auch hier mit psychologischem Feingefühl unter den möglichen Reizmitteln das wirksamste: den Widerspruch. Jeder wirksame Aphorismus zeigt Widerspruchscharakter. Zu opponieren ist seine Leidenschaft. Denn aus der Spannung von Position und Opposition entspringt die Eigenbewegung des Denkens, deren er seinem Wesen nach bedarf. Je verblüffender der Widerspruch – je grösser die Spannung – desto grösser der resultierende Reiz. Der Aphorismus widerspricht deshalb gerade allem, was in seiner Herrschaft unerschütterlich scheint und unangetastet allgemeine Anerkennung geniesst.

So ist schon seine Form ein lebhafter Widerspruch gegen die mächtige Tradition des deduktiven systematischen Denkens. Und so zeigt er im Inhalt besonders gern Widerspruch gegen herrschende Meinungen, Gewohnheiten, Sitten, Konventionen und Traditionen aller Art.

Aber die Wirkung solchen Widerspruches ist vergänglich, weil das vergänglich ist, gegen das er sich wendet. Soll der Aphorismus «eine kleine Unsterblichkeit» sein, wie Nietzsche es gewollt hat, so muss er in Geltung und Wirkung unabhängig sein vom geschichtlichen Wandel der Dinge. Und das heisst: der Widerspruch, mit dem er sich beides verschafft, muss sich gegen etwas richten, das von nicht aufhebbarer Gültigkeit ist. Gewiss eine merkwürdige Verpflichtung – sinnlos und notwendig zugleich. Aber in diesem Dilemma liegt ein Etwas beschlossen, das der Aphorismus selbst erst in einem vorgeschrittenen Stadium seiner historischen Entwicklung sich anzueignen und für sich zu nutzen vermochte. Spät, aber mit der kon-

sequenten Zielstrebigkeit der echten Kunstform, die sich in sich selbst vollendet, hat er es als seine ideale Wirkungsform entdeckt: das Paradoxon.

6.

Das Paradoxon ermöglicht die «kleine Unsterblichkeit». Denn keine Behauptung kann auf ihren Gültigkeitsanspruch verzichten. In ihm liegt gerade ihr Behauptungscharakter. Darum ist der paradoxe Selbstwiderspruch der erstaunlichste von allen Widersprüchen und als solcher bestmöglich geeignet für die Zwecke des Aphorismus.

Dieser kann freilich auch in paradoxer Form weiterhin gegen alles opponieren, was ihm der Kritik bedürftig erscheint. Aber der Widerspruch nach aussen ist nun von der Funktion entbunden, die er bisher als Denkreiz ausüben musste. Diese unerlässliche Funktion hat das Paradoxon im Aphorismus übernommen und genügt ihren Forderungen viel wirksamer, als es der einfache Widerspruch konnte. Denn das Paradoxon enthält schon in sich selbst die Pole der Widerspruchsspannung, die das Denken unwiderstehlich in ihr Kraftfeld zieht.

Doch auch und gerade angesichts dieser entscheidenden Vorteile, die ihm das Bündnis mit dem Paradoxon bietet, kann sich der Aphorismus ihm nicht bedingungslos ergeben. Er muss die paradoxen Kräfte in der Gewalt behalten. Denn das Paradoxon dient ihm nicht nur, es gefährdet ihn auch. Es gefährdet die Einsicht, um die es ihm geht, indem es ständig droht, absurd zu werden. Das aber kann er sich nicht leisten. Er braucht die Spannung, aber es darf nicht zum Kurzschluss kommen. Hier sind ihm Sicherungen nötig. Sie müssen verhüten, dass der Selbstwiderspruch zur Selbstaufhebung führt. Denn eine Einsicht, die sich selbst aufhebt, ist keine Einsicht, ein Aphorismus ohne Einsicht kein Aphorismus mehr.

Aber auch schon allein im Hinblick auf die formale Funktion des Paradoxon als Denkreiz ist die extreme Form der offensichtlichen Selbstaufhebung gänzlich ungeeignet. Sie würde die Perversion des paradoxen Aphorismus bedeuten. Denn sie ergäbe gerade das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung. Wer im Ernst sich selbst widerspricht, kann keinesfalls mehr andere zum Widerspruche reizen.

So ist Absurdität in zwiefacher Hinsicht die besondere Gefahr des paradoxen Aphorismus. Aber die besondere Gefahr gewährt ihm einen besonderen Reiz. Im Selbstgefühl seiner Stärke spielt er mit ihr. Scheinbar leichtfertig begibt er sich in den Verdacht der Absurdität, lockt die Kritik auf den Plan, vergnügt sich an ihrem vergeblichen Bemühen und behält lächelnd das letzte Wort auf dem Kampfplatz. Dadurch verschafft er seiner Einsicht Siegerehren, die ihre Anerkennung festigen. Indem er ihren Sinn mit dem Anschein des Unsinns beleuchtet, lässt er sie gerade im vollen Glanz erstrahlen und verleiht ihr hierdurch erst in vollem Masse den einleuchtenden Charakter — im Sinne der Bedingung, dass sich das nicht Selbstverständliche im Aphorismus dennoch scheinbar von selbst verstehen soll.

7.

Erst durch das Bündnis mit dem Paradoxon ist der Aphorismus als eigenständige literarische Kunstform mündig geworden. In der Vielfalt der möglichen Hinsichten erweist sich das Paradoxon als das Denkgebilde, das seinem Wesen, seinem inneren Gesetz optimal angemessen ist.

So bekommt der Aphorismus auch erst durch die Architektur des Paradoxon — durch die Verstrebung von Spruch und Widerspruch, Reiz und Befriedigung des Reizes — seine gedankliche Geschlossenheit, die der zureichende Grund der formalen Selbständigkeit und wie sie eine Bedingung seiner Wirksamkeit ist.

An der Prüfung der Geschlossenheit scheitern viele Aphorismen bei der grossen Musterung. Unter den in anderer Hinsicht bedeutsamen sind es speziell fast alle Fragmente der deutschen Romantiker. Sie sind nicht geschlossen, sondern haben offenen Charakter, der Fortsetzung, Ergänzung und Erläuterung nicht nur zulässt, sondern verlangt. Sie geben einen Blick in die Werkstatt des Geistes, nicht das vollendete Werk, sind nicht Ergebnis, sondern Anfang, nicht Frucht, sondern *Blütenstaub,* wie Novalis seine ersten Fragmente überschrieb. «Bruchstücke des fortlaufenden Selbstgespräches in mir» nennt er sie in einem Brief an Friedrich Schlegel — eine Bezeichnung, die als Charakteristik der Romantikerfragmente überhaupt genommen werden kann.

Die Holzkohle und der Diamant sind e i n Stoff, und doch wie verschieden! Sollte es nicht mit Mann und Weib derselbe Fall sein? Wir sind Tonerde, und die Frauen sind Weltaugen und Saphire, die ebenfalls aus Tonerde bestehen. (Novalis)

Doch ist die fehlende Geschlossenheit — die oft bis zur extrem offenen Form der echten Frage geht — nur das vielleicht auffallendste, nicht das einzige Unterschiedsmerkmal. Aus dem Vergleich mit dem romantischen Fragment gewinnt der klassische Aphorismus darum auch sonst ein deutlicheres Gesicht. Da zeigen sich vor allem die Eleganz, die Ausgewogenheit von sprachlichem Rhythmus und logischem Akzent, die Flüssigkeit, Sicherheit und Prägnanz des Ausdrucks, durch die er sich vor jenem auszeichnet. Dazu bekommt er vom Paradoxon her eine angenehme Unverbindlichkeit des Auftretens und einen spielerischen Charme, hinter dem unaufdringlich die Einsicht steht, der er dient. Von ihr empfängt das Spiel seinen Ernst. Der Vorwurf leerer Spielerei trifft deshalb nur die bloss formalen, gehaltlosen Pseudoaphorismen, deren Existenz im übrigen wiederum ein Beweis für das tatsächliche und wirksame Vorhandensein spezifisch aphoristischer Formgesetze ist.

Was aber den klassischen Aphorismus und das romantische Fragment im Tiefsten voneinander scheidet, ist ihre ganz und gar verschiedene Einstellung zu Welt und Leben. Einfühlende Versenkung, kindliches Erstaunen, metaphysisches Suchen und mystische Schau beim romantischen Fragment. Dagegen beim klassischen Aphorismus souveräne Haltung und klare Distanz, aus der er das Sein der Dinge betrachtet, den Schein der Dinge entlarvt und die Sonderbarkeiten der Schöpfung mit leichter Hand einfängt.

Wahre Liebe sollte ihrem Ursprunge nach zugleich ganz willkürlich und ganz zufällig sein und zugleich notwendig und frei scheinen, ihrem Charakter nach aber zugleich Bestimmung und Tugend sein, ein Geheimnis und ein Wunder scheinen. (F. Schlegel)

Mit der wahren Liebe ist es wie mit den Gespenstererscheinungen: alle Welt spricht von ihnen, aber wenige haben sie gesehen. (La Rochefoucauld)

> Brauchen wir zum Gewöhnlichen und Gemeinen vielleicht deswegen so viel Kraft und Anstrengung, weil für den eigentlichen Menschen nichts ungewöhnlicher — nichts ungemeiner ist als armselige Gewöhnlichkeit? (Novalis)
>
> Wer sich mit Einsicht für beschränkt erklärt, ist der Vollkommenheit am nächsten. (Goethe)

Gedankenreiche Einfälle dort, erfahrungsreiche Einsichten hier. Sehnsucht nach Wissen steht der Weisheit gegenüber. Und so interessant die Beschäftigung mit der Natur des romantischen Denkers, so aufschlussreich wäre von hier aus eine Psychologie des Aphoristikers. Sie würde zeigen, dass er weit mehr als nur geistreich sein muss: dass nur überlegene, geistig und sittlich eigenständige und in diesem Sinne aristokratische Persönlichkeiten der Selbstsicherheit, Gesinnungsfreiheit und Vorurteilslosigkeit fähig sind, die der klassische Aphorismus bezeugt.

8.

Der Charakter des klassischen Aphorismus prägt seine Physiognomie. Die innere Struktur bedingt die äussere.

Dadurch, dass der Aphorismus das Eigentliche verschweigt, Gründe und Folgerungen in sich einschliesst und den Gedankengang zu einem Denkmal seiner selbst verdichtet, bekommt er seine plastische Gestalthaftigkeit. Die mannigfachen paradoxen Züge, die hierbei von innen her, unausgesprochen am Werke sind, führen ihn schliesslich zur paradoxen Aussage. Sie gibt ihm die Geschlossenheit. Und das besondere Moment, auf dem die Geschlossenheit beruht, gibt seiner Form die festen Konturen. Denn das Gefüge von Spannung und Ausgleich bedingt zwangsläufig eine zweigliedrige Formstruktur, die er durch Anbauten und Verzierungen nur nebensächlich variieren kann. Für die formale Entfaltung bleibt ihm nur die Möglichkeit, die Glieder zu unterteilen und die Grundstruktur in seinen Teilen zu wiederholen. Und für die verschiedenartige Erfüllung dieses Schemas steht ihm nur die feststehende geringe Anzahl verschiedener logischer Zuordnungen zur Verfügung.

So deuten sich auf diesem Wege die möglichen idealen Formtypen des Aphorismus an. Es sind dieselben, die sich bei der kritischen Musterung als Gestalt des wirksamen Aphorismus

zeigen. Die Ergebnisse treffen und bestätigen einander. Die Erklärungen hier finden ihre Beispiele dort; die Beispiele dort finden hier ihre Erklärung.

Die schlichteste Gestalt des Aphorismus entsteht aus der einfachen Konfrontierung der beiden Glieder.

> Die meisten Nachahmer lockt das Unnachahmliche. (Ebner-Eschenbach)

> Die beschwerlichsten Dummköpfe sind Dummköpfe mit Geist. (La Rochefoucauld)

> Immer noch hilft gegen die Liebe in den meisten Fällen jenes alte Radikalmittel: die Gegenliebe. (Nietzsche)

Die sachliche Zusammengehörigkeit und begriffliche Verknüpfung des Entgegengesetzten sichern die Geschlossenheit. Aber das entscheidende Moment der aphoristischen Wirkung ist die Spannung, die durch die Antithetik der Gegenüberstellung entsteht. Das blosse Nebeneinander als das eigentlich nächstliegende Schema der Zweigliedrigkeit enthielte sie nicht. Darum bleibt auch dann, wenn der Aphorismus beide Glieder erweitert und äusserlich parallel entfaltet, immer eine inhaltlich gegensätzliche Bezogenheit gewahrt. Und ganz deutlich zeigt sich, dass in solchen Fällen auch die Glieder in sich selbst antithetisch sind.

> Gebildete widersprechen anderen. Weise widersprechen sich. (Oscar Wilde)

> Man lernt Verschwiegenheit am meisten unter Menschen, die keine haben — und Plauderhaftigkeit unter Verschwiegenen. (Jean Paul)

Häufiger verwendet der Aphorismus als Schema der Entfaltung die Formen der Gleichung und Proportion. Auch in ihnen behält er notwendig die zweigliedrige Struktur mit antithetischem Gehalt und schreitet im Rahmen der wenigen formalen Möglichkeiten von der einfachen Gegenüberstellung zu kunstvoller Verschachtelung.

> So lang ein Weib liebt, liebt es in einem fort — ein Mann hat dazwischen zu tun. (Jean Paul)

Die Frauen beseelen uns Männer mit dem Wunsche, Meisterwerke zu tun, und hindern uns, sie auszuführen.
(Oscar Wilde)

Niemand ist mehr Sklave, als der sich für frei hält, ohne es zu sein. (Gœthe)

Nichts wird so oft unwiederbringlich versäumt wie eine Gelegenheit, die sich täglich bietet. (Ebner-Eschenbach)

Untreue müsste die Liebe auslöschen, und daher sollte man nie eifersüchtig sein, wenn man Grund dazu hat. Nur Menschen, welche vermeiden, Eifersucht zu erregen, sind der Eifersucht wert. (La Rochefoucauld)

Eine Behauptung wirkt stärker als ein Argument, wenigstens bei der Mehrzahl der Menschen: denn ein Argument weckt Misstrauen. Deshalb suchen die Volksredner die Argumente ihrer Partei durch Behauptungen zu sichern.
(Nietzsche)

Aber kompliziert gebaute Aphorismen sind Grenzfälle. Der lange Atem widerstrebt ihm. Mit möglichst wenigem möglichst vieles zu sagen, ist seine Losung. Darum bedient er sich gern fertig vorgefundener Formulierungen, sprichwörtlicher Redensarten zum Beispiel, die er für seine Zwecke überraschend abwandelt oder in einen paradoxen Zusammenhang bringt.

Der Asket macht aus der Tugend eine Not. (Nietzsche)

Es gibt manche Leute, die nicht eher hören, als bis man ihnen die Ohren abschneidet. (Lichtenberg)

Und besonders gern bedient er sich der herkömmlichen Form der Definition, die freilich bei ihm zur Schein- oder Scherzdefinition wird.

Heuchelei ist eine Huldigung des Lasters an die Tugend.
(La Rochefoucauld)

Berühmtheit: der Vorteil, denen bekannt zu sein, die einen nicht kennen. (Chamfort)

Lachen heisst: schadenfroh sein, aber mit gutem Gewissen.
(Nietzsche)

Die Frauen? — Sphinxe ohne Geheimnisse.
(Oscar Wilde)

In allen diesen Formen kann der Aphorismus seinen spezifischen Reiz durch den der Anschaulichkeit steigern. Es scheint, als sei der Aphorismus eine männliche Kunstform und die Anschaulichkeit ein weibliches Element in ihm. Nur von wenigen Frauen sind Aphorismen bekannt. Aber die wohl bedeutendste unter den wenigen weist auffallend viele Beispiele auf, in denen feinsinnige Antithetik und Paradoxie durch schöne Bildhaftigkeit veranschaulicht werden.

Du kannst so rasch sinken, dass du zu fliegen meinst.
(Ebner-Eschenbach)

An die Stützen, die wir wanken fühlen, klammern wir uns doppelt fest. (Ebner-Eschenbach)

Und gleichfalls unabhängig von der jeweiligen Form der Antithetik sind die Möglichkeiten des Aphorismus, seinen Reiz durch Wortspiele zu erhöhen. Das Spiel mit dem Sinn und Doppelsinn eines Wortes und die kunstvolle Verknüpfung von bedeutungsverschiedenen aber klanggleichen — wie von klangverschiedenen aber bedeutungsgleichen — Wörtern und Wortgruppen ergibt eine Reihe reizvoller Möglichkeiten. Aber auch hier ist es eine begrenzte und leicht übersehbare Reihe möglicher Kombinationen, mit denen die Formtypen des Aphorismus nur eine feststehende Anzahl von Variationen hinzugewinnen. Für die meisten dieser Möglichkeiten gibt es noch kaum oder gar nicht vollwertige Verwirklichungen. Sie lassen sich bei der Musterung des Bestandes nicht finden und sind dennoch spezifisch aphoristische Formen, die eben noch der Erfüllung harren.

An der Grenze zur Entartung ins bloss Artistische stehen die Fälle der Umkehrung ganzer Aphorismen.

Die Unschuld des Mannes heisst Ehre; die Ehre der Frau heisst Unschuld. (Ebner-Eschenbach)

Heute leben alle verheirateten Männer wie Junggesellen, und alle Junggesellen wie verheiratete Männer.
(Oscar Wilde)

Bedenklich ist solches Spiel der Begriffe im allgemeinen deshalb, weil es allzu leicht zu willkürlichen Konstruktionen verleitet, während die Paradoxie des Aphorismus um so sinnerfüllter ist, je zwingender die von ihm formulierte Einsicht dem Wesen der Sache nach eine paradoxe Formulierung verlangt. Ein besonders schönes Beispiel hierfür:

Der kürzeste Weg zu sich selbst führt um die Welt herum.
(Keyserling)

Doppelte Paradoxie (!) und gleichsam geometrische Anschaulichkeit — ein kluger Gedanke in der kürzesten, angemessensten und wirksamsten Form, trotz seiner paradoxen Subtilität schlicht und mühelos ausgesagt. Ein Gipfelpunkt aphoristischer Kunst am Rande der Aphoristik — von einem Aussenseiter und zudem einem modernen, während sonst Aphorismen von heute fast durchweg mehr gekünstelt als kunstvoll sind.

Anders, im ganzen noch vollkommener der Aphorismus eines alten Meisters:

Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point.
(Pascal)

Wortspiel, Widerspruch nach aussen, Antithetik und Paradoxon — alles durch eine besonders tiefe Einsicht legitimiert und in seiner unübersetzbaren Fassung ein Repräsentant vorbildlich ausgeprägter Individualität. Käme noch Anschaulichkeit hinzu, so wäre in der Erfüllung aphoristischer Möglichkeiten letzte Vollendung erreicht.

9.

In der Form des Aphorismus liegt das Aphoristische in ihm. Hier sind die Gesetze seines Wesens bestimmend in Kraft.

Dagegen ergibt sich für seinen Inhalt prinzipiell keinerlei Beschränkung. Alle Bereiche des Daseins stehen ihm offen.

Dennoch ist ein Grundgesetz für Form und Inhalt gemeinsam verbindlich: möglichst interessant zu sein. Und da das Interessanteste für den Menschen wohl immer der Mensch selber ist, sind das menschliche Leben und die menschliche Gesellschaft die immer wieder bevorzugten Themen. Vor allem die Liebe. Freilich sieht sie im Aphorismus erheblich anders aus als etwa im lyrischen Gedicht.

> Der liebt nicht, der die Fehler des Geliebten nicht für Tugenden hält. (Gœthe)

> In der Liebe kaum zu lieben, ist ein sicheres Mittel, geliebt zu werden. (La Rochefoucauld)

> Die Strafe derer, die zu sehr die Frauen geliebt haben, ist sie immer zu lieben. (Joubert)

> Die Liebe überwindet den Tod, aber es kommt vor, dass eine kleine üble Gewohnheit die Liebe überwindet. (Ebner-Eschenbach)

Es sind überall immer die paradoxen Züge des Gegenstandes, die den Aphorismus in erster Linie fesseln und die er in erster Linie festhält. Seine Form bedarf ihrer zu ihrer tieferen Rechtfertigung, und sie bedürfen seiner Form zur ihnen gemässen Darstellung.

> Es ist eine Art von Koketterie, merken zu lassen, dass man keine hat. (La Rochefoucauld)

> Wer nicht den Geist seines Alters hat, hat alles Unglück seines Alters. (Voltaire)

> Du hast ihm eine Gelegenheit gegeben, Grösse des Charakters zu zeigen, und er hat sie nicht benutzt. Das wird er dir nie verzeihen. (Nietzsche)

> Der einzige Weg, eine Versuchung loszuwerden, ist, dass man ihr nachgibt. (Oscar Wilde)

Oft nimmt der Aphorismus dabei einen betont eigenwilligen Standpunkt ein. Nicht nur Ansichten, auch Einsichten haben ja ihre Perspektive. Darum steht es ihm frei, unter den vielen

möglichen Gesichtspunkten den ungewöhnlichsten und verblüffendsten zu bevorzugen.

> Die Männer heiraten aus Müdigkeit, die Weiber aus Neugierde — und beide sind dann furchtbar enttäuscht.
> (Oscar Wilde)

Wenn man solche Aussagen an der gewöhnlichen Meinung über die Dinge misst, wirken sie wie Ketzerei. Und gerade darum geht es dem Aphorismus. Immer kämpft er gegen die Diktatur des Gewöhnlichen. Nicht dass er unbedingt die Berechtigung der gewöhnlichen Meinung bestreitet. Aber er protestiert gegen ihre unumschränkte Vorherrschaft und ihren selbstherrlichen Gültigkeitsanspruch. Er zeigt ihr zum Trotz, dass die Dinge verschiedene Seiten haben und von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet werden können. Und so unduldsam sie ist, so tolerant ist er. Er zwingt ja niemand, seinen Standpunkt einzunehmen. Man weiss nicht einmal, ob sein Standpunkt überhaupt ernsthaft der seine ist. Daher erklärt sich das sonst unerklärliche Phänomen, dass so oft Aphorismen desselben Denkers sich gegenseitig auszuschliessen scheinen. Es geht solchen Aphorismen eben darum, in gewollt einseitiger Darstellung Möglichkeit und Wahrheitsgehalt auch ungewöhnlicher Perspektiven aufzuzeigen. Er ist nicht doktrinär! Er lädt nur ein, ihm auf ein Weilchen dorthin zu folgen, wo er gerade ist. Allerdings ist die Einladung so geschickt ausgeführt, dass sie vernehmen, ihr schon Folge leisten heisst.

Solange solche Extravaganzen der Wahrheit dienen, auch wenn sie sie an ihrem äussersten Zipfel zu fassen bekommen, ist nichts Bedenkliches dabei. Auch sind sie so lange gar nichts ausschliesslich Aphoristisches. Denn ebenso treibt auch die Karikatur — gutmütig oder boshaft — Opposition mit Hilfe gewollter Einseitigkeiten. Und auch bei ihr bezeugt die Wirkung, dass sie die Wahrheit trotzdem nicht verfehlt.

Bedenklich ist dagegen, dass der Aphorismus darüber hinaus auch ohne Wahrheitsgehalt seine Wirkung nicht verliert. Der Vorrang, den seinem Wesen nach die Form besitzt, lässt ihm den Inhalt immer etwas Sekundäres bleiben. Der gute Stil ist der Vater schlechter Gedanken, hat irgendwer einmal gesagt. Besonders der Aphorismus ist dieser Gefahr ausgesetzt. Denn

seine reizvolle Form verschafft ihm durch ihre Wirksamkeit Überzeugungskraft, auch wenn sie ihm der Sache nach nicht zukommt.

Weil das so ist, lässt er sich nicht einfach sachlich widerlegen. Gewöhnliche Sätze, und seien sie ungewöhnlich gescheit, sind ihm gleichsam nicht satisfaktionsfähig. Er lässt sich nur mit seinesgleichen ein. Wer einen Aphorismus um sein Ansehen bringen will, muss ihn durch einen besseren in den Schatten stellen.

10.

Alle Vielfalt der Wesenszüge des Aphorismus zeigt sich so als einer Einheit und Ganzheit entstammend. In dieser konstituiert sich der Aphorismus als selbständige Kunstform — einerlei wie diese von der Masse der übrigen «Aphorismen» ausserdem auch begrifflich unterschieden werden soll —; in jener manifestieren sich seine besonderen Eigentümlichkeiten. Und letztlich ist er ihretwegen selbst schuld, dass seine Theorie noch nicht geschrieben ist. Nicht nur dass der Theoretiker des Aphorismus Künstler und Philosoph und Philologe, Psychologe, Soziologe sein müsste — er könnte dennoch seine Aufgabe nur unvollkommen erfüllen. Denn wie der Aphorismus dem System widerstrebt, so widerstrebt er der systematischen Betrachtung. Ja, er widerstrebt der Betrachtung überhaupt. So wie ein Gemälde nur von einem bestimmten räumlichen Abstand aus in seiner ganzen Wirkung erfasst werden kann, so verlangt der Aphorismus einen bestimmten Abstand der geistigen Einstellung. Nur solange dieser Abstand gewahrt bleibt, kann er seine überraschenden Denkreize bieten. Schon die schriftliche Fixierung und der Druck in Büchern vermindern seine Wirkung. Er will en passant vernommen und genossen werden, will aufblitzen im Gespräch und wieder verlöschen, ehe er im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Gerade sein eigentümlichster Reiz entzieht sich der bewussten Hinwendung. Sobald man ihn festzuhalten sucht, tritt an die Stelle seiner unmittelbaren Wirkung das blosse Bewusstsein seiner Wirksamkeit. Er lebt nur in der unmittelbaren Wirkung. Aber er lässt sich lebend nicht fangen. Und tot ist er nicht mehr derselbe, der er in seiner Lebendigkeit war.

CHRONIK

J. M. M. ALER, IM SPIEGEL DER FORM.

Stilkritische Wege zur Deutung von Stefan Georges Maximindichtung.[1]

Das Werk Stefan Georges hat im Gegensatz zu dem Rilkes die Forschung nicht sehr angezogen. Erschwerend wirkte zudem, dass das bisherige Schrifttum vielfach nicht forscherlichen Impulsen, sondern der Auseinandersetzung mit den ausserdichterischen Ansprüchen und Wirkungen Stefan Georges seinen Ursprung verdankt. Aler setzt mit dem Erscheinen der Arbeiten von W. Koch (*St. G.,* 1934) und W. Heybey (*Glaube und Geschichte im Werk St. G.s,* 1935) den Beginn eines neuen Abschnittes in der George-Forschung. Aber es ist seitdem wenig hinzugekommen, und so kann ein Buch volle Aufmerksamkeit beanspruchen, das (wie es eine Amsterdamer Dissertation schon erwarten lässt) sauberste Forschung ist und sich zudem um die Deutung eines so zentralen Werkes wie des *Stern des Bundes* bemüht.

Der Verfasser bringt zu den Eigenschaften, die man bei dem Bearbeiter eines solchen Themas billigerweise voraussetzen darf, eine besondere Kraft und Straffe des Denkens mit. In Anlage wie Durchführung spürt man die gründliche philosophische Schulung, die der Verfasser bei Heidegger und Pos genossen hat und durch die die germanistische Schulung bei J. H. Scholte glücklich ergänzt worden ist. Das einleitende Kapitel ist mit einer merklichen Freude am Methodologischen geschrieben; es enthält zugleich eine Auseinandersetzung mit der bisherigen George-Forschung.

Alers Anliegen lässt sich zunächst negativ umreissen durch das, was ihm nicht zur Frage wird. Das ist einmal die biographische Grundlage des Werkes und die Art, wie sie sich in ihm spiegelt. Das Recht zu solchem Ausschluss bedarf keiner Begründung. Bedeutsamer ist schon, dass der Verfasser auch die stil- und geistesgeschichtlichen Fragen abschneidet. «Diese Studien wollen nicht einordnen, sondern ein-dringen. Kehrt man die Reihenfolge um, so verfehlt man die Einheit der Dichtung» (S. 14). Die Ablehnung einer geschichtlichen Betrachtung bedeutet nun freilich nicht, dass Aler sich nicht um die Herkunft geistiger Sinngehalte kümmerte. Jeder Leser des *Stern des Bundes* erfährt ja sofort, dass dieses Sprechen nicht nur eigene Welt hervorruft: sein gattungsmässiger Charakter als Spruchdichtung offenbart sich fortlaufend darin, dass ausserhalb des Werkes liegende Sinngehalte ausgesagt, angedeutet oder sogar in bereits geprägter Form, d. h. als Zitate einbezogen werden. Der Verfas-

[1] Amsterdam, Hertzberger, 1947. (304 S.)

ser verweist die Erklärung solcher Stellen und die Erhellung mancher geistesgeschichtlicher Hintergründe, die beim ersten Lesen verdeckt bleiben, in die Anmerkungen am Fuss der Seite, — und der auf den stilkritischen Wegen ermüdete Leser kehrt gerne bei ihnen ein. Wenn hier auch schon vieles vorbereitet war, so findet man doch auch manches Neue. Nicht unwichtig war die Einsichtnahme in Verweys Handexemplar, und überzeugend scheint der Nachweis, dass die Bücher von H. Usener (*Sintflutsagen, Das Weihnachtsfest,* beide 1889) Stefan George und seinem Kreis viele Anschauungen vermittelt haben.

Das eigentliche Anliegen des Verfassers besteht in der Stilkritik. «Sorgfältiges Abschreiten der Gestalt» wird als Aufgabe des Buches genannt und weiterhin: «in ihrer (d. h. der Gestalt) Prägung den genauen Sinn der Aussagen mit ihrer Wertungs- und Stimmungsaura zu erfassen» (S. 52). Die Erfassung der Gestalt steht in zwei Bezügen: sie ist einmal eigenwertig, — als adäquate Behandlung eines sprachlichen Kunstwerks. Und sie dient zum anderen: durch die nur ihr mögliche Erkenntnis der Kernstellen bereitet sie die Bestimmung des gehaltlichen «Systems» vor, das — keineswegs immer bewusst — hier zur Verantwortung drängte.

Es gibt in der Germanistik nur wenige Arbeiten, die eine so umfangreiche Dichtung mit gleicher Endringlichkeit und Vollständigkeit bis in die letzten Ausprägungen untersuchen (der Verfasser selber nennt K. Mays Faustbuch als Anregung). Nur bei feinster Empfänglichkeit für Dichterisches und innigster Vertrautheit mit der Sprache konnte es zu den oft mikroskopischen Feststellungen über die Lautung, die Versgestaltung, die Wortwahl, die Syntax und dann weiterhin zu den Aufbauanalysen der Gedichtzehnte und des Ganzen kommen. Nur selten fühlt man sich nicht überzeugt oder zum Widerspruch gereizt [1]. Der Verfasser bereitet den Leser vor, dass die Lektüre der Hauptkapitel etwas ermüdend ist. Immerhin entschädigen die Ergebnisse, die jedenfalls am Ende des einen Weges den Leser erwarten. Wenn Aler es im *Ausblick* unternimmt, von den Kernstellen aus, wie sie die Analyse ermittelt hat, die «Lehre» im Zusammenhang darzustellen, so kann er eine reiche Ernte bergen. Was er da über die Bedeutungszentren Herz, Gott, Liebe feststellt, das kommt weit über alle bisherigen Deutungen des *Stern des Bundes* hinaus; damit hat wohl die ganze George-Forschung inhaltlich die methodisch sicheren Ansätze für weitere Arbeit bekommen.

[1] So hören wir z. B. in II, 1 in den Zeilenschlüssen keine Jamben, wie S. 190 gesagt wird, sondern immer die rhythmische Figur x́xx́, bis dann in der letzten Zeile ein nun erst auftretender schwerer Jambus das Ende setzt.

Nicht ganz so ertragreich will die Analyse für das Ziel der Gestalterforschung werden. Der Verfasser verzichtet bewusst auf eine Zusammenfassung. Sein Kapitel über *Dynamische Monumentalität* steht vor der Analyse und soll nur eine Einführung in das stilistische Klima sein, in dem die Gedichte leben. Die methodischen Erwägungen, die zu solcher Zurückhaltung führen, scheinen uns bedeutsam. Der Verfasser charakterisiert treffend den Leerlauf so vieler Stiluntersuchungen, die in fortschreitender Abstraktion von den Einzelheiten zu einer schliesslichen Formel kommen und meinen, damit etwas erreicht zu haben. Er will der Methodik der Stilforschung das ihrem Gegenstand angemessene dialektische Verfahren erhalten oder gewinnen, das fruchtbare Hin und Her zwischen der Gestalt und dem inneren Zentrum des Werkes. Das Zentrum ist ihm die individuelle Idee des Werkes, die nur als Korrelation zur Gestalt existiert. [1]

So ist dieses Buch von dreierlei Bedeutung: mit seiner durchdachten Methodik regt es die Erörterungen über die Stilforschung in der Tiefe auf; als deutende Erfassung einer Sprachgestalt ist es in allen Einzelheiten vorbildlich; als Beitrag zur George-Forschung schafft es festen Boden, auf dem die weitere Orientierung leicht fallen wird.

Wenn wir zum Schluss eine kritische Bemerkung wagen, dann soll sie nur noch einen Schritt weiter führen. Der Leser legt nämlich das Buch mit einem leisen Gefühl der Unbefriedigung aus der Hand, als hätte sich die grosse Mühe noch nicht recht belohnt. Er sieht sich in den Hauptkapiteln einer Fülle von Einzelheiten gegenüber, vermisst aber ihren Zusammenschluss. Die «Idee» erweist sich offenbar nicht als fähig, die Gestalt als Ganzheit wieder aufzubauen. Es werden Zweifel wach, ob sie als das organisierende Zentrum gelten kann. Wir meinen es tatsächlich an anderer Stelle suchen zu müssen. Um aller Schwierigkeiten Herr zu werden und den Bemühungen ihren vollen Ertrag zu sichern, wäre wohl eine vorbereitende Überlegung notwendig gewesen, was denn diese sich zum Zyklus reihenden Gedichte eigentlich sind. Die Antwort könnte dem *Stern des Bundes* selbst entnommen werden: «hier künde sich» (II, 29 u. ö.). Die Gedichte sind Verkündigungen. Eine Besinnung auf deren Wesen hätte der folgenden Analyse feste Kategorien an die Hand gegeben. Wer ist der Verkündende? wer die Gruppe, der verkündet wird? — diese Fragen verlangen Antwort, wenn die Einheit der Dichtung wiederhergestellt werden soll. Der Verfasser beantwortet bündig die Frage nach dem Verkündeten, aber er lässt den Leser bei den

[1] Eine Zusammenfassung seiner methodischen Grundüberzeugungen hat Aler in den kurzen Bemerkungen über *La vérité de la poésie* gegeben, abgedruckt in der *Library of the Xth International Congress of Philosophy* (Amsterdam, August 1948), Amsterdam 1948.

beiden anderen Fragen mit einer Fülle von Beobachtungen zu Einzelstellen. Auch für den Ton des Verkündens selber hätte eine vorausgestellte Wesensbestimmung der Verkündigung leitende Gesichtspunkte enthüllt. Wir zitieren eine Anmerkung des Verfassers, aus der man beispielhaft erkennt, in welche Schwierigkeiten er bei der Ausdeutung der Stilzüge gerät (S. 248): «Die Verbindung ‚heilig nüchtern' ist unverkennbar eine Hölderlinsche Prägung *(Hälfte des Lebens)*. ‚Taglauf' klingt an Goethes Bildung Tagwerk an, wurzelt aber auch in Georges Willen, wuchtig zu konzentrieren». Einen Schritt weiter, — und man erkennt, dass es sich gar nicht um Goethes noch Georges Willen handelt, wuchtig zu konzentrieren, sondern um den der Verkündigung. Er ist ihr so eigen wie etwa der Drang zur Sentenz. Selbst für die Aufbautendenzen hätten sich wohl auf diesem Wege klare Ansätze ergeben. So wäre die Analyse durch eine morphologische Vorbesinnung leichter und übersichtlicher und die Gestalteinheit des Werkes sinnfälliger geworden. Aber wir wollen über dem einen weiteren Schritt nicht vergessen, wie viele uns der Verfasser dieses wertvollen Buches auf neuen Wegen geführt hat.

Wolfgang Kayser.

GLOSSE

PAUL VERLAINE: UN GRAND SOMMEIL NOIR

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie!

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
O la triste histoire!

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau:
Silence, silence!

«Und Gott liess einen Schlummer auf den Menschen fallen, und er entschlief...» (Genesis II-21). Es ist der fruchtbare Schlaf Adams, den Gott auf ihn herabsenkt und in dem ihm die Gefährtin aus

seinem Fleisch und Blut erschaffen wird. Der Anfang unseres Liedes gemahnt an die Bibelstelle, aber indem der Dichter sich in das Wesen des Schlafes selber vertieft, ihn gross und schwarz nennt und ihm damit seine eigene, unabhängige Existenz als Phänomen gibt, nimmt er ihm zugleich Zusammenhang und Inhalt. Wir erfahren nicht, woher dieser Schlaf auf den Menschen fällt, noch dass etwas in ihm vorgeht und reift, nur dass er ist und dass aus ihm die Stimme spricht, die Lust und Hoffnung schlafen heisst. Ja, es sind zunächst die guten Dinge, Lust und Hoffnung, die entgleiten, und der schwarze Schlaf erscheint deshalb so traurig und schwer, wie es dem dunklen Glockenklang «tombe», mit dem er sich der Seele bemächtigt, gemäss ist.

Aber der gleiche Schlaf des Beraubten und Bedrückten, der nichts mehr sehen kann, entrückt ihm mit dem Gedächtnis des Guten auch das des Schlimmen. Er, dieser herkunftslose, zukunftslose Schlaf, beraubt die Seele allen Inhalts, allen Gedächtnisses, allen Ziels und macht sie damit leer, wie er es selber ist. Dass er auch das Schlimme fortnimmt, bessert nichts, vertieft nur die Armut des Entschlummernden. Und der hebt am Ende der zweiten Strophe seine Stimme wie der Schlaf am Ende der ersten und nennt die Geschichte traurig, mit diesem seltsam nüchternen, alltäglichen, inhaltsgewissen Wort «histoire», gegen das die grundlose Tiefe der vollkommenen Leere, des Nichts, des gegenstandslosen Schwarz noch abgründiger erscheint. Das Ich, das erzählt, was ihm widerfährt, wird erst am Anfang der zweiten Strophe als Satzsubjekt einigermassen selbständig, nachdem es vorher nur blass in dem «ma» der zweiten Zeile aufschien; am Ende der zweiten Strophe unterbricht es dann die Erzählung mit einem eigenen Ausruf, der den erzählten Ausrufen am Ende der ersten und dritten Strophe parallel ist, dem Ausruf seiner Klage. Danach, am Anfang der letzten Strophe, wie erschöpft vom Erreichen eines solchen Masses subjektiver Evidenz, vergeht das Ich wieder, indem es seine Verwandlung erzählt: Je suis un berceau ...

Zu dieser Schlusstrophe gibt es wie zur Anfangsstrophe eine literarische Parallele. Aber während die Parallele zur ersten wahrscheinlich bewusst oder unbewusst im Dichter nachgeklungen hat, weiss ich nicht, ob man das bei der zur letzten Strophe annehmen darf. Das deutsche Scheidelied eines unbekannten Dichters aus dem 17. Jahrhundert, das beginnt «So viel Stern am Himmel stehen», hat die Schlusstrophe:

Ja ich will dich nit vergessen.
Zwar und sollt ich unterdessen
Auf dem Todbett schlafen ein:

In dem Grabe will ich liegen
Wie ein Kindlein in der Wiegen,
Das die Lieb tut wiegen ein.

(Hier zitiert nach Borchardts *Ewigem Vorrat deutscher Poesie;* in einer nur unwesentlich abweichenden Variante auch in *Des Knaben Wunderhorn,* aus welcher Quelle es Verlaine bekannt geworden sein könnte.) Für unsere Betrachtung ist es nicht so wesentlich, ob Verlaine das Bild hierher genommen und seines gedanklich-schicksalhaften Gehaltes entleert hat wie das der ersten Strophe; wichtig ist, wie sein des nennbaren Inhalts bares Bild neben jenem andern steht. Wie beim Bilde der ersten Strophe der Gott entschwunden war, der den Schlaf herabsenkte, und der Schöpfungsakt, dem der Schlaf diente, so ist hier die Liebe entschwunden, deren Hand die Wiege schwingt, und auch der Mensch, der in der Wiege liegt, ist entschwunden. In der leeren Gruft steht die leere Wiege; der Mensch selber hat sich in diese Wiege verwandelt. Aber ein Lebendiges bleibt: die Hand, — eine Hand ohne Leib, ohne Namen. Eine unbekannte, lebendige Macht mütterlicher Art schwingt die Wiege, die Mensch war, und ein Unbekanntes, Lebendiges wird in ihr eingewiegt. Aus der traurigen Geschichte wächst nun doch etwas wie Hoffnung; nicht wie im deutschen Lied wird ein geliebtes Wesen «nicht vergessen»; alles Gedächtnis ist ja verloren, die Person selber ist verloren und zum Gerät geworden, in dem ein Unnennbares ein anderes Unnennbares wiegt. Aus dem vollkommenen Entgleiten, aus dem Verzicht auf allen Halt und Trost ersteht unerwartet tröstliche Ahnung: das Hohl der Gruft ist bergend wie das Hohl des Mutterleibs, und die Schwäche des Absterbens schlägt um in die der frühesten Kindheit, des ersten Werdens. Etwas ist trotz allem unvergesslich, es kann und darf nicht, noch nicht, genannt werden, aber wir können nicht umhin, zu der Hand ein Wesen zu denken, zu der Wiege ein Kind. Im Schweigen hebt das namenlose Wesen an, das namenlose Kind mit Flüstern zu beschwichtigen; es hat nicht die sonore Stimme des Schlafbefehls am Ende der ersten Strophe und der Klage am Ende der zweiten. Weich und silbern ist der Ton, der zu der wiegenden Hand gehört: Silence, silence!

So schliessen alle drei Strophen mit Ausrufen: am Ende der ersten befiehlt der überwältigende, raubende Geist des Nichts; am Ende der zweiten klagt das versinkende, beraubte Wesen; am Ende der dritten flüstert eine tröstende, mütterliche Macht.

Dem Dichter, in dessen Buch *Poèmes Saturniens* das Gedicht *L'angoisse,* in dessen *Jadis et Naguère* das Gedicht *Langueur* und in dessen *Sagesse* neben unserm Lied das Lied Kaspar Hausers steht,

waren die Stimmungen der Müdigkeit, des Absterbens, des Verlassenseins von allen geltenden Werten und Wirklichkeiten niemals fremd. Er teilt sie mit seinem Zeitalter und mit ihm, mit seiner Malerei wie mit seiner Poesie, teilt er auch die Neigung, Schicksal und Gegenstand als unwesentlich versinken zu lassen und die Stimmung als selbständiges Thema, die Atmosphäre als Gehalt statt des entgleitenden Inhalts zu setzen. Man darf in dieser Seelenlage einer impressionistischen Dekadenz, die der damaligen Epoche des liberalen Kapitalismus mit seinen Tendenzen zur Atomisierung der Gesellschaft und zur Auflösung der Reste überkommener Gemeinschaftsordnungen als extremer Ausdruck entsprach, die Basis sehen, welche die Entstehung eines Gedichts wie des hier betrachteten erst ermöglichte. Das Gedicht selber ist damit in seiner Bedeutung noch nicht erfasst; indem es die epochalen Möglichkeiten mit einem menschlichen Ernst und einem künstlerischen Radikalismus ohnegleichen realisierte, verwandelte es sie zum Ausdruck eines ewig menschlichen Vorgangs, einer ewig menschlichen Wahrheit. Die Krise, in der dem Menschen nichts mehr gehört, wird ganz und gar angenommen, das Wesen verfällt ihr ohne Rückhalt, auf die Gefahr des Untergangs hin, und da, in der wahrhaftigen Leere, enthüllt sich die Krise als Bereitung einer Zukunft, die mit keinem fertigen Namen nennbar, in keine der vorhandenen Formen hüllbar ist; sie gibt sich als unnennbar Werdendes mit tiefem Troste kund.

Ein ähnliches Umschlagen von Untergang in Erneuerung, von Unheil in Heil, von Armut in Reichtum ist im gleichen Buche *Sagesse* in rationaleren Formen als hier mehrfach gestaltet, am deutlichsten in der Ballade vom Unglück, dem bon chevalier masqué. Es begleitet auch als Grundmotiv die in diesem Buche anhebende grosse religiöse Lyrik Verlaines. Auch wer diese Lyrik liebt und bewundert, kann doch in ihr einen Ton von Angestrengtheit, ein fast usurpatorisches Greifen nach dem fertigen Halt finden, von dem die Geduld unseres Liedes sich mit der Lauterkeit des Ungewollten abhebt. Man muss einen echten Ausdruck religiösen Erlebnisses in der Sonettenfolge ehren, in der die Seele Gott befehlen hört: «Il faut m'aimer!» und «Il faut oser m'aimer!» Aber mancher wird eine tiefere Wahrheit religiösen Lebens und eine gültigere Verheissung in den Worten der unbenannten Macht hören, die das sich selber verlorene Wesen einwiegt: Silence, silence!

L. S.

ZÜRCHER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN LITERATUR- U. GEISTESGESCHICHTE

herausgegeben von Prof. Dr. Emil Staiger

Heft 1

Karl Toggenburger

Die Werkstatt der deutschen Klassik

Goethes und Schillers Diskussion des künstlerischen Schaffens

200 Seiten, broschiert Fr. 7.—.

Die Reihe der «Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte» setzt sich zum Ziel, diejenigen Dissertationen zu sammeln und einem weiteren Leserkreis vorzulegen, die über das engere wissenschaftliche Fach hinaus Anspruch auf allgemeineres Interesse erheben. Das trifft in besonderem Masse bei der Schrift von Karl Toggenburger über «Die Werkstatt der deutschen Klassik» zu. Gerade das vermeintlich bekannteste Werk der Grössten birgt oft die ungeahntesten Schätze. Sie unter der Konvention und ungeprüft überlieferten Schulmeinung erst eigentlich zu entdecken, hat sich diese eng auf die Texte bezogene Arbeit zur Aufgabe gemacht. Dem Begriff des Klassischen gewidmet, trägt sie dazu bei, das geistige Vermächtnis unserer Klassiker dem Leser zum Bewusstsein zu bringen und es in seiner Fülle durch die eigene neue Erkenntnis weiterzugeben.

*

Heft 2

Arthur Häny

Hölderlins Titanenmythos

120 Seiten, broschiert Fr. 4.—.

Hölderlins Werk hat in den letzten Jahrzehnten eine bedeutende Klärung erfahren; dennoch sind seine geheimeren Bereiche rätselhaft genug geblieben. Die vorliegende Abhandlung sucht nun mit der gebotenen Scheu das Dunkelste ans Licht des Tages zu ziehen; sie interpretiert eine Reihe hochbedeutender, schwer zugänglicher Hymnen und erschliesst uns damit ein Neuland. Die Texte werden aus sich selber erklärt ohne jegliche Schematisierung. Der Kampf des Dichters mit den Titanen wird als grundsätzliche Auseinandersetzung erkannt, welche nicht Hölderlin allein, sondern den ganzen deutschen Idealismus angeht — ja mehr, es ist eine Auseinandersetzung, an der die abendländische Welt unbewusst teilhat.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

ATLANTIS-AUSGABEN

MÖRIKES WERKE
in 3 Bänden

E. T. A. HOFFMANNS WERKE
in 5 Bänden

JOSEPH VON EICHENDORFF: WERKE
Herausgegeben von Max Wehrli

HÖLDERLINS WERKE
in 2 Bänden
Einleitung von Emil Staiger

HEBELS WERKE
in 3 Bänden
Herausgegeben von Wilhelm Altwegg

GRIMMELSHAUSEN:
DER ABENTEUERLICHE SIMPLIZISSIMUS
Einleitung von Max Wehrli

PARACELSUS
Seine Weltschau in Worten des Werkes
Herausgegeben von Erwin Jaeckle

DEUTSCHE GEDICHTE AUS VIER JAHRHUNDERTEN
Ausgewählt von Emil Staiger und Martin Hürlimann

DAS GEISTIGE ZÜRICH IM 18. JAHRHUNDERT
Texte und Dokumente von Heidegger bis Pestalozzi
Herausgegeben von Max Wehrli

DIE TRAGÖDIEN DES SOPHOKLES
Übersetzt von Emil Staiger

DANTE ALIGHIERI: DIE GÖTTLICHE KOMÖDIE
Deutsch von Karl Vossler